

**O Figural no Cinema Contemporâneo:  
Articulações e Disjunções do Visível e do Dizível**

**Susana Nascimento Duarte**

**Tese de Doutoramento em Ciências da Comunicação  
Especialidade de Cinema e Televisão**

**Fevereiro, 2015**

Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Ciências da Comunicação - Especialidade de Cinema e Televisão, realizada sob a orientação científica do Professor João Mário Grilo.

Apoio financeiro da FCT e do FSE no âmbito do III Quadro Comunitário de Apoio.



## AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Professor João Mário Grilo por ter aceite orientar e acompanhar este trabalho e também pelo convite a articular este projecto no âmbito de uma outra investigação mais vasta, relativa ao Projecto *Cinema & Filosofia. Mapa de um Encontro*, do Instituto de Filosofia da Nova, apoiado financeiramente pela Fundação para a Ciência e Tecnologia. A possibilidade de tal articulação foi muito proveitosa, a vários níveis, nomeadamente pelo que permitiu de contacto com o trabalho de outros investigadores e conselheiros do projecto, sobretudo D.N. Rodowick e Noël Carroll.

Agradeço à Clara Rowland e ao Projecto *Falso Movimento. Estudos sobre Escrita e Cinema*, do Centro de Estudos Comparatistas, da Faculdade Letras, Universidade de Lisboa, e financiado pela FCT, pelo apoio dado à minha deslocação à Bibliothèque Nationale de France, para concluir a minha pesquisa bibliográfica, e tornando assim possível a consulta final de alguma bibliografia em falta e de referências bibliográficas por confirmar. Agradeço igualmente ao José Bértolo pela disponibilidade amável e a ajuda prestada a este nível.

Dos inúmeros encontros e discussões, formais e informais, em seminários, conferências, colóquios, workshops, aulas, conversas de café, etc., que funcionaram como inspiração ou constituíram possibilidades de preparar, desenvolver, apresentar versões de alguns dos textos, capítulos e subcapítulos da tese, destaco as conversas com o André Dias, o Nuno Lisboa, a Inês Sapeta Dias, as aulas dos seminários da disciplina de *Programação*, da licenciatura de Ciências da Comunicação, da FCHS/UNL, co-leccionada ao longo de quatro anos pelo Professor João Mário Grilo e pelos investigadores do Projecto Cinema e Filosofia, e as discussões e intervenções de alguns dos investigadores, Joana Pimenta, Maria Irene Aparício, Patrícia Castello-Branco, Jorge Gonçalves, Teresa Pedro, Sérgio Dias Branco, os *workshops* com D.N. Rodowick sobre a sua obra, no contexto, mais uma vez, do projecto *Cinema e Filosofia*, os seminários com os conselheiros do projecto *Falso Movimento*, Tom Conley,

Adrian Martin, Marc Cerisuelo, os seminários e as discussões mensais com os investigadores do referido projecto, Clara Rowland, Francisco Frazão, Rita Benis, Fernando Guerreiro, José Bértolo, Jeffrey Childs, os painéis organizados com e pelo André Dias, e, entre outros, o convite por ele feito, por exemplo, para escrever para o ciclo que comissariou, “A crueldade depois do Teatro”, dedicado ao cinema de Angela Schanelec, o colóquio organizado pela Vanessa Brito na Gulbenkian de Paris, primeiro pretexto para aproximar a obra de Lyotard à de Rancière, os encontros e aulas com Georges Didi-Huberman, no contexto da entrevista realizada com a Irene Aparício para a revista *Cinema: Revista de Filosofia e Imagem-Movimento* e no quadro das minhas *Recherches Doctorales Libres*, na EHESS, entre Março e Junho de 2011, de que foi *directeur d’études*, a conversa com Luc Vancheri, apresentado pela Teresa Castro, sobre, precisamente, os pensamentos do figural, na altura em que estava à beira de publicar o seu livro *Les pensées figurales de l’image...*

Ao nível institucional, agradeço à Fundação para a Ciência e Tecnologia, da qual fui bolseira entre Outubro de 2008 e Julho de 2011, o que permitiu a minha dedicação exclusiva a esta investigação durante esse período, ao Instituto de Filosofia da Nova que, por intermédio do Projecto *Cinema e Filosofia. Mapa de um encontro*, apoiou algumas das minhas participações em conferências internacionais - na SCMS, no NECS, na *Film-Philosophy*, na *Visible Evidence*, entre outras - permitindo-me a mobilidade necessária à apresentação e discussão dos resultados progressivos da minha investigação, num panorama internacional de conferências, colóquios e tutorias em instituições e universidades estrangeiras.

Por último, um agradecimento especial ao Pedro, ao Francisco, aos meus pais, pelo apoio precioso em várias circunstâncias determinantes, ao longo de toda esta investigação.

**O FIGURAL NO CINEMA CONTEMPORÂNEO:  
ARTICULAÇÕES E DISJUNÇÕES DO VISÍVEL E DO DIZÍVEL**

**SUSANA NASCIMENTO DUARTE**

**RESUMO**

**PALAVRAS-CHAVE:** Figural, imagem do pensamento, discurso, figura, visível, dizível, trabalho de des-figuração, cinema moderno, imagem audio-visual, interstício figural, enunciados e visibilidades, arquivo, contra-arquivo, política, filme-ensaio.

O que significa hoje um pensamento do figural? Qual a sua importância no quadro hegemónico do Arquivo Audiovisual e Multimédia Contemporâneo? Qual a relação que o cinema, enquanto assimilável ao pensamento do figural, tem com o Arquivo, tendo em conta a recente apropriação, interpretação, reconfiguração e interrogação das estruturas arquivísticas e materiais de arquivo, por parte de cineastas que usam o cinema, ele próprio, uma forma de arquivagem e material de arquivo, como ferramenta privilegiada de interpelação do Arquivo? Qual a potencial relevância do cinema, encarado nesta perspectiva, face à necessidade política de conceber um exterior do Arquivo?

Estas são algumas das perguntas que estão na origem desta tese e a que ela procura responder, através da proposta de (re)corte de um arquivo de filmes e enunciados teóricos e da sua interpelação mútua. Com efeito, a imagem ou ideia de figural supõe uma reconfiguração das relações entre visível e dizível que não só nos serve de *topos* inspirador da metodologia da tese, num esforço de procurar inscrever a espacialização exigida pelo pensamento do figural na sua própria estrutura, como, sobretudo, nos fornece o quadro teórico de partida para pensar hoje, na senda de autores como Jean-François Lyotard, Michel Foucault e Gilles Deleuze, a relevância simultaneamente epistemológica e política da assimilação de certos gestos cinematográficos contemporâneos a uma imagem do pensamento com estes contornos. Assim, o cinema, sobretudo na sua forma ensaística, é identificado com a possibilidade de pôr em prática, um pensamento do *interstício figural*, que contraria a identidade dominante do ver e do falar, que rege o paradigma contemporâneo da comunicação, assente na respectiva conversão mútua - as imagens reduzem-se à sua significação ou conteúdo e as

palavras convertem-se em imagens legíveis. Através das possibilidades oferecidas pela montagem cinematográfica, trata-se, então, de reenviar as imagens a uma leitura que só elas podem dar, e as palavras a um novo tipo de escuta e entendimento, o que se traduz, em termos da relação do cinema ao Arquivo contemporâneo, na sugestão de que o cinema é uma ferramenta de requalificação do saber que aquele supõe. A nossa hipótese é, pois, a de que o cinema em geral, e certos filmes em particular, ao permitirem a perscrutação arqueológica do Arquivo, introduzem *delay* na nossa relação aos “documentos”, sendo que é aí, nesse intervalo entre o registo e a sua retoma, que se joga a possibilidade de resistência face ao poder difuso do Arquivo, tal como se manifesta na internet, na televisão, nas redes que hoje geram a regulação, tratamento e transmissão da informação; porque possui uma dimensão audiovisual que lhe permite articular e desarticular arquivos e corpos, e dado que as relações entre dizível e visível não estão estabilizadas, o cinema torna possível a reescrita das figuras, ou seja, um pensamento que não dispõe de uma forma já feita de verdade para o encontro das frases e das experiências, mas que extrai relações essenciais e verdadeiras dos acontecimentos do nosso presente e da nossa história, precisamente a partir da exploração do intervalo instável entre discurso e figura, e da experimentação ao nível da recolagem entre enunciados e visibilidades.

**FIGURAL THOUGHT IN CONTEMPORARY CINEMA:  
ARTICULATIONS AND DISJUNCTIONS BETWEEN THE VISIBLE AND  
THE SAYABLE**

**SUSANA NASCIMENTO DUARTE**

**ABSTRACT**

**KEYWORDS:** Figural, image of thought, discourse, figure, visible, sayable, work of de-figuration, modern cinema, audio-visual image, figural interstice, statements and visibilities, Archive, counter-archive, politics, essay film.

What does it mean today a figural thought? How important is it in the framework of the hegemony of Contemporary Audiovisual and Multimedia Archive? Considering cinema as a materialization of figural thought, what is the relationship that it maintains with the Archive, mainly if we take into account the current appropriation, interpretation, reconfiguration and questioning of archival materials and structures, by filmmakers who use film, itself a form of archiving, as well as archive material, as a privileged tool to challenge the Archive? What is the potential relevance of cinema, seen in this perspective, given the political need to conceive an outside of the Archive?

These are some of the questions that are at the source of this dissertation and that it seeks to address, through the cutting out of an archive of films, theoretical statements and their mutual cross reference. Indeed, the image or idea of the figural involves a reconfiguration of the relationship between the visible and the sayable, that not only serves as an inspiring *topos* of the thesis methodology, in an effort to inscribe the spatialization required by figural thought in its own structure, but also provides, above all, the theoretical framework from which to think today, in the wake of authors such as Jean-François Lyotard, Michel Foucault and Gilles Deleuze, both the epistemological and political relevance of certain contemporary cinematic gestures, in their assimilation to an image of thought with such contours. Thus, cinema, especially in its essay form, is identified with the possibility to put into practice a thought of the figural interstice, which contradicts the dominant identity of seeing and speaking



based on their mutual conversion - the images are reduced to their meaning or content, and words are converted into readable images. Through the possibilities offered by filmic montage, what is at stake is, then, to refer images back to a reading that only they can give, and words to a new kind of listening and understanding; in terms of cinema's relationship to contemporary Archive, this means suggesting that film is a rehabilitation tool of the knowledge that the former implies. Our hypothesis is, therefore, that cinema in general, and certain films in particular, by enabling an archaeological scanning of the Archive, introduce *delay* in our relationship to "documents", and that it is in this gap, between recording and its repetition, that lies the possibility of resistance against the diffuse power of the Archive, as manifested on the Internet, on television, in the networks that now generate the regulation, processing and transmission of information; because it has a visual dimension that allows one to articulate and break up archives and bodies, and given that the relationships between the visible and the sayable are not stabilized, cinema makes it possible to rewrite figures, i.e., allowing for the expression of a thought that does not have an *a priori* way for the meeting of utterances and experiences, but that extracts essential and true relationships from the events of our present and our history, precisely through the exploration of the unstable gap between discourse and figure.





## ÍNDICE

Introdução .....	17
<b>Capítulo I. O figural</b> .....	49
I. 1. Breve apresentação e contextualização arqueológica do termo.....	49
I. 2. Georges Didi-Huberman - o figural contra a leitura iconográfica das imagens .....	54
I. 3. O figural de Jean-François Lyotard e o Acinema .....	65
I. 4. Os pensamentos do figural no cinema: Dubois, Brenez .....	73
I. 4.1. Philippe Dubois: o poético como manifestação do figural cinematográfico .....	78
I. 4.2. Nicole Brenez: “Invento-vos como sois” .....	87
I. 5. Ler o figural I (D.N. Rodowick, Tom Conley e o hieróglifo cinematográfico) .....	100
<b>Capítulo II. Regime de representação versus trabalho de desfiguração: configurações do visível e do dizível no regime estético em geral e no cinema moderno e contemporâneo em particular</b> .....	115
II. 1. A desfiguração da narrativa - Jacques Rancière .....	119
II. 2. O funcionamento da palavra nos dois regimes de Rancière. O caso cinematográfico de <i>Mouchette</i> , de Robert Bresson .....	125
II. 3. A frase-imagem de Rancière .....	129
II. 4. <i>Vivre sa vie</i> , a angústia da linguagem, a descontinuidade narrativa .....	134
II. 5. Eric Rohmer – “quem muito fala, pouco acerta” (“qui trop parole il se mesfait”, Chrétien de Troyes) .....	154

II. 5.1. A doce Delphine: fragilidade e obstinação .....	158
II. 5.2. <i>Conte d'hiver</i> e as comédias do recasamento .....	161
II. 6. Saturação e rarefacção da palavra no cinema de Angela Schanelec .....	172
 <b>Capítulo III.</b> O figural no cinema moderno e contemporâneo: articulações e disjunções do visível e do dizível.....	183
III. 1. A ruptura com o modelo narrativo, como dado pressuposto pelo cinema – Lyotard, Rancière, Gilles Deleuze .....	183
III. 2. Cinema e pensamento: Deleuze e uma nova imagem do pensamento.....	196
III. 2.1. A “doutrina” deleuziana das faculdades (Derk Zabunyan) .....	204
III. 2.2. Imagens do pensamento da filosofia e imagem do pensamento produzida pelo cinema .....	210
III. 2.3. A crítica da semiologia .....	215
III. 2.4. As componentes da imagem e os enunciados específica e propriamente cinematográficos .....	226
III. 3. Da fábula ao acto de fabulação. Reconfiguração do Arquivo: cinema e televisão .....	260
III. 3.1. A palavra como acontecimento.....	260
III. 3.1.1. O trabalho do figural no cinema de Marguerite Duras.....	268
III. 3.1.2. Guy Debord – o cinema da não separação e a crítica da sociedade de espectáculo.....	277
III. 3.2. Moderno: “Um cinema que deixa de estar só” (Serge Daney).....	282
III. 3.2.1. Cinema Político: o grupo Dziga Vertov, <i>Vent D'est</i> .....	283

III. 3.2.2. Jean-Luc Godard – A televisão na perspectiva dos cineastas.....	287
III. 3.2.3. Cinema e televisão, segundo Serge Daney .....	293
III. 3.2.3.1 A voz off televisiva e o poder de dispor da imagem.....	297
III. 4. Ler o figural II (Rodowick).....	302
<b>Capítulo IV. O cinema e o Arquivo áudio-visual .....</b>	<b>313</b>
IV. 1. Breve introdução ao conceito de arquivo .....	313
IV. 2. O mal de arquivo contemporâneo, o exterior do Arquivo, a relação arte-arquivo.....	316
IV. 3. O Atlas segundo Didi-Huberman .....	322
IV. 4. O Arquivo contemporâneo e o cinema.....	334
IV. 4.1. O cinema de Harun Farocki e o Arquivo audiovisual.....	341
IV. 4.2. “Só o cinema pode contar a História”: Jean-Luc-Godard, arqueólogo das imagens .....	351
<b>Capítulo V. Conclusão .....</b>	<b>363</b>
V. 1. Arquivo multimédia e (meta)políticas do cinema áudio-visual ....	363
V. 2. O filme ensaio e o contra-arquivo.....	368
V. 3. Políticas do cinema e memoro-política.....	380
V. 3.1. <i>Die Nordkalotte</i> : A história natural de destruição de Peter Nestler .....	392
V. 3.1. <i>Jaurès</i> , de Vincent Dieutre: biografia, arquivo contemporâneo das “vidas infames” .....	399
<b>Bibliografia.....</b>	<b>407</b>



**NOTA:** Dada a quantidade e diversidade de notas bibliográficas, sobretudo em língua francesa e inglesa, e de modo a permitir uma maior fluidez na leitura, optámos por não incluir os originais, mas apenas a nossa tradução dos mesmos.





## INTRODUÇÃO

Aquilo a que esta tese se propõe é efectuar o (re)corte de um arquivo, um arquivo composto de filmes, de enunciados teóricos e da respectiva interpelação mútua, para assim fazer sobressair, do que podemos chamar o Arquivo Audiovisual e Multimédia, potencialmente infinito, no qual estamos imersos, gestos contra-arquivísticos exemplares de um pensamento do figural, cujo contributo epistemológico para a reflexão sobre o nosso presente nos parece estar longe de ter sido convenientemente avaliado e valorizado. A tese pretende equacionar a importância e a relevância política de tais gestos, para nos ajudarem a pensar a nossa condição contemporânea, procurando contribuir para a racionalidade de um tal pensamento figural, de uma tal visualidade, o que significa reabilitar, no campo das Ciências da Comunicação, a questão epistemológica das relações entre o discurso e a figura, e os respectivos pressupostos de saber, de verdade, de criação de sentido e de pensamento para que reenviam, tal como foi equacionada sobretudo por autores como Jean-François Lyotard, Michel Foucault e Gilles Deleuze, no rescaldo dos pensamentos estruturalistas e fenomenológicos. Colocando a hipótese do cinema, de um certo cinema, como encarnação paradigmática desse pensamento, a tese irá procurar responder às seguintes perguntas: O que significa hoje um pensamento do figural? Qual a sua importância no quadro hegemónico do Arquivo? Qual a relação que o cinema, enquanto assimilável ao pensamento do figural, tem com o Arquivo, tendo em conta a recente apropriação, interpretação, reconfiguração e interrogação das estruturas arquivísticas e materiais de arquivo, por parte de cineastas que usam o cinema, ele próprio, uma forma de arquivagem e material de arquivo, como ferramenta privilegiada de interpelação do Arquivo? Qual a potencial relevância do cinema, encarado nesta perspectiva, face à necessidade política de conceber um exterior do Arquivo? Num mundo da transparência e imediatez de uma comunicação que se quer sem atrito - não só as imagens parecem esgotar-se na sua significação ou mensagem, sendo que os saberes ou análises as visam idealmente nesta perspectiva, como é o caso para as imagens mediáticas, as da publicidade, da actualidade política; como os enunciados verbais se vêem reduzidos àqueles dos seus conteúdos que são conversíveis em imagens legíveis - parece-nos fundamental retomar precisamente um pensamento que

sublinha o reverso disto, ou seja, que explicitamente nos diz que falar não é o mesmo que ver e ver não é o mesmo que falar, e que é quando viram costas um ao outro, contrariando o que o pensamento dominante procura unir, pela opacificação da figura irreduzível ao discurso, na opacificação do discurso invadido pela figura, que o exercício do pensamento pode ter lugar, enquanto exercício de resistência que se materializa precisamente neste intervalo que separa enunciados e visibilidades, i.e., no interstício figural. Em termos cinematográficos, isto significa, através do recurso às possibilidades da montagem, dentro de uma certa fidelidade ao espírito das pedagogias rosselliniana e godardiana, com as suas lições das palavras e das coisas, o esforço de reenviar as imagens a uma leitura que só elas podem dar, e as palavras a um novo tipo de escuta e entendimento, libertando, assim, a estrutura que supõem; equivale igualmente à exploração de uma “montagem de orelha a olho”, capaz de introduzir *delay* na nossa relação ao Arquivo, traduzindo um pensamento do *interstício figural*, em que as relações entre o ver e o dizer, as suas articulações e disjunções não estão previamente definidas, mas são ensaiadas ao sabor de uma retoma dos documentos, que faz recuar as imagens e os discursos ao diagrama de poder que os funda, para os dismistificar enquanto traços de uma origem, e permitir pela sua reescrita áudio-visual outras histórias da verdade, ou seja, histórias que não dispõem de uma forma já feita de verdade para o encontro das frases e das experiências. De um modo mais concreto, a tese pretende sugerir, na senda da modernidade de um certo cinema da disjunção audiovisual, o filme ensaio como concretização contemporânea desse pensamento do figural, evidenciando-o simultaneamente como paradigmático de uma imagem do pensamento à altura das exigências do impensado do nosso mundo, com qual hoje urge confrontarmo-nos.

Um dos embraiadores da tese, de um ponto de vista teórico, foi a inquietação filosófica provocada pelo encontro com a noção de figural de Jean-François Lyotard, palavra que o autor substantiviza e transforma em conceito, dotando-a assim de um fundo enigmático<sup>1</sup>, que se proporia pensar a relação entre a linguagem e o sensível, a palavra e a imagem, pondo em causa o próprio pensamento, ou melhor, “a imagem do pensamento”<sup>2</sup> que até então teria dominado os termos pelos quais tal relação, ou tais traços de união e diferença entre ambos os termos eram pensados. A esta inquietação, associou-se, imediatamente depois, a suspeita de que o Lyotard estaria à procura de apreender com tal noção não seria sem afinidades com o que Gilles Deleuze reconhece como característica fundamental do cinema moderno, e do que este teria em comum com o arquivo foucauldiano: a sua audio-visualidade, i.e., a combinação disjuntiva de enunciados e visibilidades, sintomática de uma nova imagem do pensamento, que encontraria a sua melhor expressão num exercício superior, ou seja, intersticial, do ver e do falar.

Se o pressentimento destas afinidades teóricas nos interessaram como ponto de partida para lançar o quadro teórico desta investigação, é sobretudo porque esta linhagem, que vai de Lyotard a Deleuze, passando por Michel Foucault, motivada pelo figural de Lyotard, nos parece permitir explicitar o que no cinema de hoje, prolongando a herança do cinema moderno, se constitui como marca de um pensamento de que apenas o cinema pode dar conta: a nossa hipótese, como mencionado, é a de que o que faz a singularidade contemporânea do cinema só pode ser mensurado a partir da observação e interrogação das suas ocorrências como contra-arquivo, ou seja, como exercício político de crítica e desconstrução das configurações dominantes do ver e do falar que caracterizam o Arquivo Audiovisual e Multimédia Contemporâneo. Com efeito, trata-se de pôr à prova a hipótese de um cinema do *interstício*

---

<sup>1</sup> Isto, mesmo se o seu “novo” sentido não deixa de manter afinidades com o do adjectivo homónimo, que significa dotar algo de um atributo da ordem da figura.

<sup>2</sup> A imagem do pensamento corresponde em Deleuze, nas palavras de Dork Zabunyan, “à crítica de todo o pensamento ‘que se pressupõe a ele próprio’, esta pressuposição coincidindo com ‘o postulado do reconhecimento’, e mais geralmente ‘o da representação’”. Deleuze opõe a esta concepção uma outra “que não pressupõe nada dela mesma, na medida em que ‘o que está primeiro no pensamento é a efracção, é a violência’”; nesta perspectiva, “‘nada supõe a filosofia’, pois tudo parte de um encontro que ‘força a pensar’”. “‘Não há pensamento senão involuntário’, suscitado e constrangido no pensamento, interditando-se uma posição de sobrançeria em relação ao seu objecto, como se este constituísse uma ocasião entre outras de pensar.” Deleuze citado por Dork Zabunyan, *Voir, parler, penser au risque du cinéma* (Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2008), 17-18.

*figural*, um cinema do intervalo entre o ver e o falar, de cuja exploração depende, em parte, na nossa perspectiva, a possibilidade do cinema se fazer eco do que hoje “força o pensamento a pensar”. Trata-se de um exercício de pensamento reduzido a um lugar de menoridade e de resistência, mas tomado de vitalidade, e cuja descrição, ao nível da matéria inteligível e dos signos que o compõem, para usar a terminologia deleuziana, nos parece indissociável da problemática dos enunciados e visibilidades, no cruzamento com a noção de *figural*. Encetaremos, com este intuito, um percurso argumentativo orientado pela procura de respostas a perguntas implícitas como:

O que é o *figural*? Qual a sua história? Qual a pertinência da sua utilização hoje, sobretudo, no campo do cinema, da sua teoria e prática?

Como pensar as relações entre imagem e palavra a partir do advento do cinema? como abala ele as divisões canónicas entre palavra e imagem e os pensamentos que as ilustram? como se manifestam essas relações no interior dos próprios filmes e ao longo da sua história, i.e., se podemos falar de uma imagem visual específica do cinema, podemos na mesma medida falar de uma palavra ou de enunciados específicos do cinema (retomamos, aqui, a interrogação deleuziana sobre os enunciados especificamente cinematográficos)? Como se dirige a imagem visual às categorias do visível e do dizível? E a imagem sonora? E a combinação das duas?

Por relação com o fluxo contemporâneo de imagens, o *figural* permite colocar a questão: como pensa hoje a imagem cinematográfica? Como pode a imagem cinematográfica pensar por si própria - i.e., independentemente de elementos de ordem discursiva (narrativos, semiológicos, etc.), que ora a procuram determinar, ora justificar do exterior -, sem deixar de ecoar, ao mesmo tempo, no seu interior, a parte de pensamento que cabe à palavra e à sua potência *figural*?

Se pensarmos que a nossa era é a do Arquivo multimédia contemporâneo - a que David N. Rodowick, também chamou de “era do *figural*” - o que caracteriza este último e como se cruza ele com o cinema? Como se integra e como se demarca o cinema da hegemonia do Arquivo?

*Discours, Figure*, de Jean-François Lyotard, dedicado à noção de *figural*, expõe o diferendo entre o *logos* e a imagem, desenhando a configuração de um pensamento que transporta consigo o ar do seu tempo, de “uma época simultaneamente aberta às forças estruturais da linguística e, em sentido inverso, relutante em relação à

‘capacidade construtiva do signo’<sup>3</sup>, o que é o mesmo que dizer que aquele comporta usos e facetas que não se reduzem apenas à significação; uma época que se faz eco da dialéctica entre estruturalismo e fenomenologia, espelhando o que, segundo Jacques Rancière, faz o cerne do regime estético: o reconhecimento do sensível, ora como elemento de discurso - ou como manifestação cifrada que pede decifração -, ora como presença insignificante impondo-se por si própria, de maneira que a própria ideia de imagem, muitas vezes, se identifica com a de ausência de sentido. No entanto, mais do que fazer-se tradutor desta tensão, *Discours, Figure*, procura descobrir um outro espaço para a emergência do pensamento que se tece entre o discurso e a figura, um espaço propriamente *figural*.

Do lado do que poderíamos chamar a instauração de uma ruptura por relação à linguística, à retórica, ao estruturalismo, Lyotard propõe uma via alternativa que, como o sugere Jean-Clet Martin<sup>4</sup>, a “imagem acústica”, ramo inexplorado do signo em Saussure, permite elucidar. Esta via fundar-se-ia, pois, na criação de um espaço que se coloca como alternativa ao da significação e ao da designação, e à sua conjugação, um espaço por onde o discurso se move, que não é o da língua, nem o do olho.

Por um lado, Lyotard mostra como o par do estruturalismo, significante-significado, é ultrapassado no sentido do exterior, na direcção da designação, pela distância que separa a palavra do seu objecto, e é minado a partir de dentro do sistema da língua, de dentro do espaço de significação, pela própria espessura ou opacidade do signo, que se torna, de uma certa perspectiva, um equivalente da figura que o bordejia.<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> Jean-Clet Martin, “Enluminures - à propos de Lyotard”, in *Le moment philosophique des années 1960 en France*, 509-521, dir. Patrice Maniglier (Paris: PUF, 2011), 509. “Como sustenta Saussure, se o significante diz respeito a imagens acústicas, ‘é preciso evitar falar (a propósito delas) dos fonemas de que são compostas.’ Os fonemas são assim postos em órbita de um espaço que os sustenta e onde eles se distribuem segundo a realização de uma ‘imagem interna ao discurso’ (é Saussure quem fala), uma forma de plasticidade cuja figura será dependente da reflexão da imaginação, ela própria difícil de focalizar tal é a falta de um fundo capaz de a colocar à luz do dia, na luz da evidência de que vão beneficiar os fonemas. Esta região infrafonemática é a de *Discours, figure*, como será a que Deleuze vai tematizar em *Logique du sens*, em 1969.” Nada a ver, portanto, com “os agenciamentos suprafonemáticos” presentes na alegoria e na metáfora, com os quais a presença da imagem, da figura, no discurso é muitas vezes exclusivamente identificada. Ibid., 510.

<sup>4</sup> Ibidem.

<sup>5</sup> Veja-se a este propósito o comentário de Deleuze a *Discours, Figure*, que foi também a tese de doutoramento de Lyotard, de cujo júri Deleuze fez parte: Gilles Deleuze, “Appréciation”, in *L’île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974*, 299-300 (Paris: Les Éditions de Minuit, 2002).

O espaço de designação habita efectivamente o discurso, mas alguém do que ele significa, na sua expressão. Chamo-lhe provisoriamente espaço de designação porque as suas propriedades parecem análogas às deste espaço, e contradizem as do espaço linguístico. O seu traço comum é a figura, chamar-lhe-emos espaço figural. O discurso tem este espaço na sua fronteira, que lhe dá o seu objecto como imagem; tem também este espaço no seu interior, que governa a sua forma. Mas não nos equivoquemos, esta interioridade do espaço figural ao discurso não é dialéctica.<sup>6</sup>

Quando nos concentramos na significação na perspectiva vertical do signo - um significante que se liga a um significado, em que o primeiro se anula sob o segundo - à sua transparência opõe-se a opacidade da designação (não são as palavras que são signos, mas as coisas que, uma vez designadas, se tornam signos<sup>7</sup>); quando nos concentramos na significação na perspectiva do sistema horizontal da língua - o valor do signo passando a depender das relações de oposição que estabelece com os outros signos -, é a própria verticalidade do signo que irrompe como profundidade, reproduzindo no seu interior, entre significante e significado, a distância que separa o locutor do objecto que designa, ou seja, a experiência decorrente da profundidade

---

<sup>6</sup> Jean-François Lyotard, *Discours, Figure* (1971; rééd. Paris: Klincksieck, 2002), 52.

<sup>7</sup> “A opacidade está no objecto, não na palavra, nem na sua distância ao objecto. As palavras não são signos, mas basta haver palavra para que o objecto designado se torne signo: que um objecto se torne signo, isto quer precisamente dizer que ele encobre um conteúdo “escondido” na sua identidade manifesta, que reserva uma outra face a uma outra vista sobre ele, uma vista que poderá nunca acontecer. Que ele se torne signo requer que seja atingido de uma dimensão de ausência. Quando o dedo se estende para a árvore para a designar, ele fá-la oscilar e destacar-se da ausência de sentido/do vazio do sentido. Ou, se preferirmos, a designação supõe esta esquivia profunda, este esvaziamento da parte de trás das coisas. Antes (da designação), não existe árvore: qualquer objecto enquanto tal supõe a palavra, a força de negação, de aniquilação que ela exerce sobre o que designa. Ele deve a sua espessura a essa palavra. A palavra que o designa e que o faz ver é, ao mesmo tempo, a que lhe retira o seu sentido imediato e forja o seu enigma. É por isso que é exemplar que a palavra designe um símbolo, como o pensa Leroi-Gourhan: é necessário que ela mostre uma presença e uma ausência, que ela faça ver, mas uma fachada, é preciso que sugira que fica qualquer coisa por fazer ver, um não visto, que é um invisível, se é verdade que a operação não cessa de se renovar, e que essa outra face, supostamente ligada àquela que nós vemos por uma relação motivada contínua, quando a vemos, tenhamos de a significar, ou seja de a colocar na ordem arbitrária e descontínua da significação e de a fazer perder a sua relação imediata com a precedente. A espessura do mundo, a sua própria possibilidade enquanto síntese sempre inacabada, tal como o horizonte escavado por trás da sua presença sensível, são desta forma uma função da linguagem.”; “(...) mas não convém, a partir dela, cometer o erro que consiste em concluir: apenas existe texto. O mundo é uma função da linguagem, mas a linguagem comporta uma função-mundo, por assim dizer; toda a palavra constitui o que ela designa em mundo, em objectos densos a sintetizar, em símbolos a decifrar, mas estes objectos, estes símbolos oferecem-se numa extensão onde se pode mostrar, e esta extensão, que bordeja o discurso, não é ela própria o espaço linguístico onde o trabalho de significação se efectua, mas um espaço de tipo mundano, plástico, atmosférico, onde é necessário movermo-nos, andarmos à volta das coisas, fazermos variar a sua silhueta, para podermos proferir determinada significação até então escondida.” Lyotard, *Discours, Figure*, 82-83.

visual implicada pela designação.<sup>8</sup> Por sua vez, o sentido emerge do reenvio mútuo destes dois espaços opostos, da insinuação permanente de um no outro, e está na base de um tipo de pensamento, o pensamento claro e distinto da reconhecimento: a aspiração à verdade, subentendida por tal imagem do pensamento, funda-se na ordem do conhecimento e supõe o espaço de significação com os seus constrangimentos sintáticos que regulam a consistência do discurso; por outro lado, constitui-se enquanto discurso referencial e supõe o espaço da designação, o espaço da figura, no seio do qual o locutor mensura a referência do seu discurso.<sup>9</sup>

No entanto, há um outro espaço, figural, que Lyotard quer separar, autonomizar destes dois espaços: “é preciso supô-lo dissimulado, ele não se dá a ver, nem a pensar, ele indica-se de forma lateral, fugidia no seio dos discursos, das percepções, como o que as perturba.”<sup>10</sup> Nele, a figura retoma a sua potência de formação de imagens, “desembaraçada da referência e do sistema que a torna solidária dos seus usos linguísticos.”<sup>11</sup>

---

<sup>8</sup> Lyotard procura tornar clara esta dimensão inescapável da nossa pertença ao visual e ao libidinal, ao mostrar como ela está presente no seio do próprio sistema da língua enquanto objecto de saber da linguística, apesar da sua pretensão lógica à combinatória. Aparentemente, no seio da arquitectura da significação, não existe nada equivalente à ordem da distância que, com a designação, se instala entre a palavra e a coisa; apenas existem espaços horizontais que permitem aferir os valores no plano dos significantes; no entanto, segundo Lyotard, Saussure teria sido responsável pela reintrodução desta dimensão, uma dimensão de espessura do signo, ao considerar, para além do plano horizontal de significação, um eixo vertical em que a significação equivaleria à relação entre significante e significado no interior do signo; mas, uma vez mais, ao nível do objecto-língua “não há olho para ver”, pois os significantes nada significariam dos significados, não seriam substitutos de nada, de nenhum conceito, nada mais seriam do que substitutos de outros significantes, fazendo jus à ideia de Peirce de que um significado de um significante é sempre o significante ou interpretante de outro significado e assim sucessivamente, no limite, tornando irrelevante o plano do significado.

Neste sentido, a espessura do signo é a que se abre precedendo o devir objecto de discurso da língua. Os dois eixos de Saussure, o vertical e o horizontal, conjugar-se-iam de acordo com uma espécie de privilégio da interioridade do signo, pois esta seria a primeira questão que se colocaria face à distinção entre língua e palavra; por sua vez, a questão do sistema, e da relação dos seus termos entre si, só seria colocada posteriormente, em função da constituição da linguística estática. Quer isto dizer, que se a ordem da significação horizontal pode ser identificada com o sistema, i.e., com a ordem da ciência feita, a do signo, enquanto imediatividade opaca e ascendência do significado sobre o significante, reenviaria para o movimento da ciência à beira de se fazer: “o facto da própria significação se apresentar como signo, indica apenas que há uma força do signo, uma força do ser signo capaz de investir o objecto de não importa que relação referencial. Há uma compulsão de opacidade que torna inevitável que aquilo de que falamos seja dado como perdido.”

É Frege que serve a Lyotard para reforçar a ideia de que esta abertura das palavras sobre a referência pertence ao discurso actual, à palavra e ao discurso em acto e não ao sistema virtual da língua; serve-lhe também para explicitar os termos em que há espessura, sentido em reserva e silêncio aquém das significações, alojado no próprio discurso, na sua forma. Cf. Lyotard, *Discours, figure*, 103-105.

<sup>9</sup> Lyotard, *Ibid.*, 135.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> Luc Vancheri, *Les pensées figurales de l'image* (Paris: Armand Colin, 2011), 104.



É um espaço que Lyotard começa por detectar no seio do próprio enunciável, como o olho, no fundo, o visível, que bordeja o discurso e vem abrir, fazer explodir, as palavras na direcção das figuras que as vêm habitar. É um espaço no qual ressoa a influência de Freud, que Lyotard convoca em *Discours/Figure*, sobretudo na parte final, em particular as suas considerações sobre as operações presentes no trabalho do sonho. Com efeito, a sua convocação em *Discours/Figure*, equivale ao reconhecimento de que o espaço figural deve corresponder à descoberta e à necessidade de propor outras modalidades de associação, não sincrónicas e não diacrónicas, do significativo, tais como as que Freud encontra no sonho: “Freud dizia que o sonho trata as palavras como coisas, o que significa que corta a cadeia sintagmática de outro modo, de um modo diferente do da linguagem e que combina os fragmentos sem consideração pela sua pertinência linguística”, ou como dizia Antonin Artaud “não se trata de suprimir a linguagem articulada, mas de dar às palavras uma importância semelhante à que têm no sonho.”<sup>12</sup> Os deslocamentos, as condensações, as substituições e as fusões, responsáveis no sonho por imagens de uma outra ordem que não a linguística (ao contrário de Lacan, para Freud não faz sentido falar de um inconsciente estruturado como a linguagem), são o “modelo” para pensar a composição transversal de figuras (“assentes noutros esquemas que não os da semelhança, contiguidade, causalidade considerados centrais, por exemplo, por Fontanier, na constituição das figuras e tropos retóricos”<sup>13</sup>), bem como o espaço figural que permite a sua irrupção.

Mas, no âmbito deste outro modo de coincidência (ou não coincidência) das palavras e das coisas, para que aponta o figural, há ainda que dar conta do que poderíamos chamar a instauração de uma ruptura com a fenomenologia. Como vimos acima, trata-se, num primeiro momento de *Discours, figure*, de reconstruir as distâncias que condicionam o modelo de saber da recognição e justificam o seu desejo de posse da realidade, mostrando ao saber a desposseção que o assombra. Lyotard ao analisar a autonomia da língua, o fechamento do sistema de signos, os pressupostos de reenvio do discurso para si mesmo e, ao mesmo tempo, o modo como sensível se inscreve na linguagem como exterioridade, o que sublinha é precisamente a separação entre discurso e figura, i.e., o que no sensível escapa ao esgotamento conceptual,

---

<sup>12</sup> Lyotard, *Ibid.*, 88-9.

<sup>13</sup> Jean-Clet Martin, “Enluminures - à propos de Lyotard”, 511.

porque está ausente da linguagem. Ao mesmo tempo, o ponto de vista pode ser invertido: a linguagem é o que se institui precisamente nessa distância que a priva do seu objecto, que a faz perdê-lo e visá-lo. “Reconhecer que com a linguagem começa alguma coisa de completamente original, um *outro* que não podemos deduzir do sensível”<sup>14</sup> é cortar com a fenomenologia.<sup>15</sup>

que “o olho escute”, como dizia Claudel, significa que o visível é legível, audível, inteligível. (...) este livro protesta: que o dado não é um texto, que há nele uma espessura, ou melhor uma diferença, constitutiva que não é para ler, mas para ver; que esta diferença e a mobilidade imóvel que a revela, é o que é permanentemente esquecido no significado.<sup>16</sup>

Guiadas pela fenomenologia, estas primeiras linhas do livro dão o tom, o de um *parti pris* do olho como abertura a um absolutamente outro. Esta defesa do olho é, ao mesmo tempo, um ataque pelos meios do discurso à suficiência do discurso, uma contestação da sua possibilidade de aderir ao movimento do visível. Invertendo a hierarquia metafísica entre discurso e figura, a relação entre sensível e inteligível é contestada por uma resistência de fundo por parte do olhar à sua tradução em signos. A fenomenologia é um pensamento que chama a atenção para a ilusão do espírito sobre o olho, para a irreducibilidade do sentido de exterioridade, ao qual o olho se expõe, à interioridade da linguagem e do sujeito no conceito. No entanto, segundo Lyotard, se a fenomenologia tem o mérito de tentar ir ao encontro do que precede a linguagem e lhe é refractário - o sensível - não deixa, contudo, de ceder à tentação de tentar um duplo recobrimento do dizível no visível e vice-versa. De facto, o primado dado à

---

<sup>14</sup> Lyotard, *Ibid.*, 36.

<sup>15</sup> Se Lyotard se identifica com a ideia de Maurice Merleau-Ponty de que o saber que cabe à arte é o que reenvia para a opacidade das coisas, censura-lhe fazê-lo depender da convivência do corpo e do mundo, da fusão da carne com o mundo, como pressuposto de todo e qualquer sentido, como fundamento do gesto motor e linguístico. Por sua vez, será Freud, como referido, que lhe permitirá “recuar” aquém desta exclusão entre o discurso e o seu objecto, não no sentido de uma origem que aqueles recobririam, mas no sentido do espaço figural, como espaço de desligamento, de fractura entre o discurso e a figura enquanto forças heterogêneas; no sentido de se instalar no seio das condições de possibilidade, i.e., da mobilidade das operações primárias, do inconsciente primeiro, da obra crítica depois (no fundo, a Lyotard, interessa-lhe descer até às condições de possibilidade da força criadora da arte, condições fantasmáticas que alternariam, entre ligamento e desligamento, com o espaço de representação. É assim que, mesmo antes da revolução moderna, da desconstrução moderna da representação, com Paul Cézanne e Paul Klee, a obra de arte seria desde logo o lugar desta oscilação entre espaço de representação e espaço figural, enquanto espaço de encarnação do rompimento com um dado código plástico e o mundo que supostamente ele revela. Daí o caso de Masaccio, inaugurando pelo uso da cor um espaço flutuante, demarcado da pintura religiosa medieval, mas não assimilável ao código perspectivista do Renascimento. Cf. Lyotard, *Discours, Figure*, 189-202).

<sup>16</sup> Lyotard, *Ibid.*, 9.

percepção pela fenomenologia constitui ainda, segundo Lyotard, um esforço de reconciliação entre sensível e sentido, em que se trata de encontrar uma linguagem para significar o sensível, como o que está na origem do próprio significar: mesmo se é no sentido de lhe obedecer, o discurso comanda ainda a figura.

Com efeito, se o livro se serve da fenomenologia, num primeiro momento, para o ajudar a delinear os contornos da sua problemática - *Discours, figure* começa, como vimos, por procurar compreender a apresentação do visível contra o legível e no próprio elemento do legível -, trata-se, depois, num momento posterior, não só de ir aquém do espaço de significação na direcção de um espaço de designação, de um espaço sensível que estaria na origem daquele, mas de “destapar” um espaço figural, nem visível, nem legível, um espaço de pura diferença - potência figural que recolhe o incomunicável da ausência de origem como fonte de todas as formas. Em *Discours, figure*, o sensível abandona então o domínio da recognição perceptiva, para se tornar o terreno próprio da arte. Este deslocamento provoca uma alteração da sua consistência; privado de toda a forma, o sensível torna-se um suporte frágil, efêmero, suporte que não sustem nenhuma palavra e que ele próprio não fala, não se dirige a nada:

O que é selvagem é a arte como silêncio. A posição da arte é um desmentido à posição do discurso. A posição da arte indica uma função da figura, que não é significada, e esta função está presente não só à volta, mas também no próprio discurso.<sup>17</sup>

O que a arte expõe, é desde logo um hiato entre a ordem do discurso e a da figura “informal”, isto é, do figural. Esta fractura anuncia-se não somente na margem do discurso, mas no seio do próprio discurso. Ela é percebida como opacidade, como violência, pois interrompe o reconhecimento do sentido e da forma. O sensível que aí se dá mais não é do que um ecrã ou um membrana permeável, uma pura superfície, indeterminável quanto à sua natureza, não animado por uma intencionalidade.

O exemplo de Mallarmé é decisivo para perceber isto.

Lyotard usa-o no início de *Discours, Figure* para mostrar que a própria essência do figural, espaço do inconsciente e da expressão, trabalha a própria escrita: porque se trata, com a singular disposição tipográfica de *Un coup de dés jamais n'a-*

---

<sup>17</sup> Ibid., 13.

*bolira le hasard*, de levantar a repressão do desejo que na escrita afecta o espaço figural. O poema *Un coup de dés...* é emblemático de uma visibilidade do legível, que se dá a ver como uma realidade sensível e espacial. Se “a escrita institui uma dimensão de visibilidade e espacialidade sensível”<sup>18</sup>, esta, em geral, encontra-se reprimida; é o poema com o seu tratamento estético da escrita que permite torná-la perceptível, i.e., tornar perceptível o espaço figural no seio do discurso. Abrir um espaço sensível no seio do discurso significa que o que as palavras do poema dizem, não reenvia para um significado que as atravessaria invisivelmente, e é antes designado numa exterioridade espacial.<sup>19</sup> É neste sentido que o sensível abandona o espaço de designação, enquanto espaço de percepção<sup>20</sup>, para se refugiar no seio da própria página branca, passando ser o espaço pelo qual a arte, neste caso poética, se manifesta, dando a ver, na própria disposição tipográfica dos versos, nos seus brancos e espaçamentos, o que o poema diz, significa.

(...) é o espaço figural, desde logo presente no espaço do texto, que se vem infiltrar sob o significante gráfico e fazê-lo flutuar. Temos então uma relação de dupla reversão: o discurso de significação habitado no interior por desconstruções próprias à estilística mallarmeneana, mas afectado na sua exterioridade de significante (gráfico) pelo mesmo jogo espacial “primário”.<sup>21</sup>

Mas ao mesmo tempo, paradoxalmente, o que nos mostra este espaço da página tornado sensível pelo lance de dados de Mallarmé, ao violentar os brancos da página que tornam possível o sentido, é a materialização da fórmula de Blanchot, *parler, ce n'est pas voir*, ver não é falar. Ou seja, mostrar que o legível é também visível, que há uma presença da figura na escrita que transborda a ordem inteligível e discursiva, é ao, mesmo tempo mostrar o “espaço literário” enquanto *topos* de visibilidade do interstício que separa o falar do ver, quando enunciado e visibilidade viram costas um ao outro, no seio do que o pensamento procura fazer coincidir.

---

<sup>18</sup> Ibid., 64.

<sup>19</sup> Schefer, 917.

<sup>20</sup> A linguagem passaria a reflectir, mas “sem o abstrair, o espaço de designação, espaço prévio e exterior”; este deixaria “de ter a ver com a tese empirista de uma linguagem cópia visível das coisas.” Assim, por exemplo, através do tratamento figural do escrito, tal como vimos para Mallarmé, a linguagem reflectiria um outro modo de coincidência entre as palavras e as coisas: as palavras não seriam para ser tomadas “como simples cópias do designado”, mas como “a expressão específica de um conteúdo inacessível à significação abstracta.” Olivier Schefer, “Qu'est-ce que le figural?”, *Critique*, n° 630 (novembre 1999), 918-19.

<sup>21</sup> Lyotard, Ibid., 402.

Este espaço dá ver a não contiguidade entre as palavras e as coisas, na sua diferença com a não conaturalidade da linguística estruturalista de Saussure, o que permite justamente aproximar esta topologia da relação entre as palavras e as coisas de Foucault e não da topografia pressuposta pelo estruturalismo para a linguagem – no fundo, estamos perante a diferença entre a estrutura ou sistema enquanto infraestrutura inconsciente pressuposta pelo estruturalismo e o *topos* pressuposto pelo arquivo, já que é um intervalo desta natureza que está em causa no conceito de arquivo; este configura, assim, uma “imagem do pensamento” cuja medida de articulação é a imagem e não a linguagem. A questão de Foucault é, nas palavras de Clet-Martin, precisamente a de

como o pensamento se abre à imagem, e que se reconhece, não só no seu texto sobre Blanchot ou na Introdução a Bataille, mas sobretudo em “As palavras e as coisas”; de facto, este inicia-se não com um discurso ou com uma taxinomia, mas com um quadro, *As meninas*, e com uma mesa, quando Foucault mostra, relativamente a Borges, que o sentido depende de uma coabitação, de um espaço de exposição que torna sensíveis as vizinhanças heterogêneas. Para que haja sentido é preciso repartir numa mesa operatória o que pode entrar num mesmo quadro. E o que Borges, segundo Foucault, faz explodir, através da sua ficção exorbitante de uma boca ou de uma língua que profere as coisas mais incompatíveis, é a base dos encontros, a visibilidade de um fundo que torna possível o espaço das vizinhanças e das familiaridades. Há então qualquer coisa como uma heterotopia na qual a língua se apoia, ao mesmo tempo que a exclui da ordem do discurso pelo retiro do ponto de origem. As palavras entrecrocavam-se segundo uma imagem paradoxal, espalham-se num quadro que faz sentido, produzindo sem dúvida uma espécie de cromatismo na ordem dos signos, uma iluminação para colocar a situação discursiva no seu diferendo radical relativamente ao que é visível.<sup>22</sup>

A análise deleuziana de Foucault reflecte precisamente sobre esta irreduzibilidade mútua dos enunciados e das visibilidades, que estão no centro do pensamento de Foucault, tal como o evidencia a noção de arquivo; por sua vez, tal leitura de Foucault é, de algum modo, antecipada pelo modo como Deleuze aborda os signos do cinema moderno, ao nível da disjunção e do interstício entre o ver e o falar.

Ora, como já foi referido, aquilo a que a tese se propõe é, justamente, exhibir a indissociabilidade entre uma certa lógica cinematográfica, moderna e contemporânea, de figuração audiovisual - uma lógica a que poderíamos chamar de figural -, assente num trabalho de destabilização das ligações reconhecíveis e previsíveis entre ver e

---

<sup>22</sup> Jean-Clet Martin, “Enluminures - à propos de Lyotard”, 514.

falar, que faz passar essa destabilização pelo interstício figural entre o ver e o falar, e a possibilidade de constituição de uma relação crítica e reflexiva aos acontecimentos da nossa história e da nossa contemporaneidade.

No entanto, para que se possam tirar todas as consequências desta aproximação entre o figural e o interstício entre o ver e o falar no cinema moderno e contemporâneo, é importante não esquecer toda uma história de utilização crítica do figural no interior do próprio cinema, que é não só devedora do figural de Lyotard, como também de um esforço para pensar a figuração emancipada das questões da representação, à semelhança do que fez, a certa altura, a história e a crítica de arte para a pintura. Neste sentido, é importante contextualizar o figural de Lyotard no âmbito de uma história das relações entre palavra e imagem, na qual se enquadra e à qual responde. Para dar conta dessa história é importante referir a etimologia de figura e as suas diferentes acepções, em função das suas ligações às disciplinas discursivas ou plásticas. É importante ainda dar notícia, no campo da pintura, do par representação versus figuração ou figural, tal como é abordado por Georges Didi-Huberman, nomeadamente na sua análise de Fra Angélico. Ou seja, de como o figural permite instalar toda uma outra lógica de abordagem das imagens da história de arte, emancipada da disciplina iconográfica e dos seus códigos exteriores de leitura das imagens.

Por outro lado, também convém chamar a atenção para o facto de o figural suceder a um pensamento marcado pela divisão entre palavra e imagem, mas sem que isso o torne refém de uma lógica interdisciplinar. Como dissemos acima, pensar faz-se entre o ver e o falar, o que é diferente quer de um pensamento da divisão, quer de um pensamento da interdisciplinaridade.

À institucionalização de um pensamento assente na divisão disciplinar dos campos da linguagem e da imagem, entregues respectivamente aos saberes da literatura, da linguística ou semiologia ou da fenomenologia e teoria ou história de arte, que ora privilegiam um ou outro dos termos em detrimento do outro, Lyotard procura opor um pensamento sem uma imagem pré-concebida de si mesmo, a que poderíamos chamar de intersticial; este não deve ser confundido com uma busca illusória de interdisciplinaridade, no sentido em que para ele se trata, justamente, de escapar ao esquema de espacialização do pensamento que decorre da, e reproduz a, divisão disciplinar que atravessa a história das relações entre imagem e palavra, patente na

divisão de Lessing entre artes da palavra e artes da imagem - o que a permanência naíve, e ainda assim autoritária, num lugar de intersecção geométrica não permitiria. A dificuldade de apreender um conceito como o de figural, e que é também o que faz a sua potência, é o facto de ele se procurar situar num lugar flutuante e incerto, para além da oposição e da intersecção rigorosa entre discurso e figura. Deste modo, o figural de Lyotard, mas também, apesar dos contornos diferentes, sobretudo por relação ao contexto epistemológico em que se inserem e em relação ao qual reagem, o de autores como Georges Didi-Huberman, procura escapar não só ao pensamento disciplinar - que deixou de se interrogar sobre o movimento pelo qual se atribuiu os seus objectos e sobre os procedimentos que põe em obra para os descrever e interpretar, no fundo, aquele que subsumiu aos seus pressupostos -, como à sua variante interdisciplinar, como é o caso do pensamento da representação, cujo gesto intelectual que melhor o sintetiza talvez seja o que corresponde às operações de conversão entre imagens e palavras permitidas e regulamentadas pelas disciplinas da iconografia e da retórica. Assim, um campo é assimilado ao outro, de algum modo reduzido ao outro, através destes agentes de tradução que regem respectivamente os enunciados e as figuras visíveis, e a enunciação e a figuração. O figural seria, então, uma forma de contrariar esta interdisciplinaridade que continua a ser prática contemporânea: não só as imagens parecem esgotar-se na sua significação ou mensagem, sendo que os saberes ou análises as visam idealmente nesta perspectiva, como é o caso para as imagens mediáticas, as da publicidade, da actualidade política (ou, no caso da pintura, esta ser analisada exclusivamente com base nos conteúdos de significação verbalizável, segundo a aplicação dos códigos iconográficos e retóricos. O figural corresponderia aqui, por contraposição, a algo como a própria picturalidade da pintura); como os enunciados verbais se vêem reduzidos àqueles dos seus conteúdos que são conversíveis em imagens legíveis (o figural, paradoxalmente, corresponderia aqui a uma interrogação sobre a própria literalidade dos enunciados, uma vez que escrevemos e falamos não exclusivamente para fazer ver, como vimos acima para a análise do poema de Mallarmé e do *parler, ce n'est pas voir*, de Blanchot).<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> Cf. Bernard Vouilloux, *L'interstice figural. discours, histoire, peinture* (Québec : Éditions Le Griffon d'argile, 1994), X. No entanto, como refere o autor, esta ruptura com a (inter)disciplinaridade por parte do figural, não significa que este se torne sinónimo nem de uma apologia da especificidade do meio, nem do restaurar de um resto inefável, invisível ou indizível.

O cinema, enquanto arte impura, que mistura no seu interior enunciados e visibilidades, fez-se eco destas questões, ao mesmo tempo que as relançou.

Como pensar as relações entre imagem e palavra a partir do seu advento? como abala ele as divisões canónicas entre palavra e imagem e os pensamentos que as ilustram? como se manifestam essas relações no interior dos próprios filmes e ao longo da sua história, i.e., se podemos falar de uma imagem visual específica do cinema, podemos na mesma medida falar de uma palavra ou de enunciados específicos do cinema (retomamos aqui a interrogação deleuziana sobre os enunciados especificamente cinematográficos)? Como se dirige a imagem visual às categorias do visível e do dizível? E a imagem sonora? E a combinação das duas?

Esta investigação concentra-se, pois, em torno da questão do figural no cinema, na perspectiva da articulação e disjunção entre enunciados e visibilidades no interior da própria audio-visualidade cinematográfica, procurando fazer retornar à análise figural cinematográfica a dimensão da palavra, e nesse sentido reaproximando-a da tensão inaugural que marca o aparecimento da noção em Lyotard (e não apenas na perspectiva da sua aplicação ao campo das artes plásticas ou posteriormente da nova história de arte). Se pensarmos que no cinema as componentes da imagem são também discursivas e se entendermos a proposta do figural de Lyotard não como uma empresa anti-discursiva, mas como a chamada de atenção para a presença da possibilidade de um outro olhar para a questão do discurso e dos enunciados, na sua relação ao sensível - também eles atravessados por uma lógica da sensação e não meramente do sentido -, então podemos conceber a pertinência de um olhar para o cinema em que, esquecendo os modelos discursivos, literários, linguísticos, a que a imagem cinematográfica ora se subordina, ora se opõe, aquela tem a ganhar se for concebida e lida enquanto concatenação de enunciados e visibilidades; de facto, estes subtraem-se às lógicas discursivas, e formam entre si um certo figural, o que também poderia ser chamado de arquivo, se pensarmos no modo como Deleuze descreve o que é pensar, enquanto o que ocorre entre o ver e o dizer, os dois elementos componentes do arquivo em *Foucault*: “ver é pensar, falar é pensar, mas pensar faz-se no interstício, na disjunção do ver e do falar.”<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> Gilles Deleuze, *Foucault* (Paris: Éditions de Minuit, 1986), 93.



O que corresponde à emergência do texto no legível, no sentido do que bloqueia de algum modo a transparência das mensagens conversíveis em imagens legíveis, ou, vice-versa, a emergência do visual no visível, como o que bloqueia a dimensão descritiva e narrativa das imagens, fazendo ressaltar os fenómenos de luz e de cor, seria para o cinema áudio-visual o que rompe com a pertença das imagens sonoras ou escriturais às imagens visuais (no sentido em que aquelas fazem ver as imagens visuais, mediando a sua legibilidade), ou seja, o interstício figural.<sup>25</sup>

De um modo mais lato, esta questão do interstício figural e da sua tradução num cinema áudio-visual, que nos importa evidenciar, enquadra-se no âmbito de uma relação renovada à escrita, percepção e inteligibilidade fílmicas, com consequências quer ao nível da análise das imagens, quer ao nível da sua prática. Ou seja, o figural, de um modo mais genérico, e o interstício figural, de um modo particular, podem quer decorrer de gestos de leitura e interpretação de ordem analíticas, que retrospectivamente se debruçam sobre um cinema primitivo ou clássico, narrativo, para dele desprender uma lógica figural – veja-se o que faz Dubois para o cinema mudo ou Tom Conley para o cinema clássico -, quer constituir o próprio fundamento dos gestos de criação cinematográfica, quando eles próprios se entregam a um ímpeto analítico idêntico e o inserem no próprio movimento cinematográfico, colocando em tensão uma lógica narrativa e uma lógica figural, ou ainda quando, no prolongamento da disjunção de enunciados e visibilidades detectada por Deleuze para o cinema moderno, esses gestos se emancipam da narração, propondo uma ruptura que não se faz propriamente contra, mas no sentido de evidenciar a possibilidade de um outro cinema,

---

<sup>25</sup> Na sequência de Noël Burch, Deleuze traça como um dos critérios da modernidade cinematográfica, essa palavra nova que passamos a ouvir nos filmes, e que reenvia para a dissociação das duas potências, a visual e a sonora, reforçando-as a ambas, através de uma “divisão do trabalho entre imagem presentacional e voz representacional”: “Ao nosso conhecimento é Noël Burch que reinventa a noção de ‘leitura’ da imagem visual, dando-lhe um sentido original, totalmente diverso do de Eisenstein. Ele (...) aplica-o particularmente a Ozu (...). E mostra como Ozu, ao abordar o cinema falado em 1936 (*O filho único*), introduz uma ‘divisão do trabalho’ ou uma disjunção entre o ‘acontecimento falado’ e a imagem imobilizada ‘vazia de acontecimento’.” Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L’image-temps* (Paris: Éditions de Minuit, 1985), 321-322. Segundo Deleuze, na nova imagem audiovisual, imagem visual e imagem sonora são objecto de enquadramentos específicos, impondo-se um interstício entre ambas as imagens. Já não há reenvio para um fora de campo, exterior à imagem. Este é substituído pela diferença entre o que se vê e o que se ouve. A imagem ganha uma legibilidade própria, emancipada do modelo da fábula e do modo como este se traduzia, em termos cinematográficos, ao nível das relações entre o visível e o dizível: a legibilidade era indissociável da presença da palavra que, dependente ou pertencente à imagem visual, lida ou ouvida, “fazia ver qualquer coisa na imagem”. Deleuze, *Ibid.*, 235 e 319, 320.

um cinema verdadeiramente audio-visual, que cai fora das categorias quer do cinema narrativo-representativo, quer do cinema dito experimental.<sup>26</sup>

E aqui somos precisamente reenviados para a hipótese de reconhecer no figural uma crítica da iconologia (panofskiana) e da semiologia (metziana), nas suas aplicações cinematográficas, sendo que o respectivo projecto destes dois campos disciplinares para o cinema não andaria longe do que os animava para a pintura, enquanto prolongamento do pensamento que animava já a ciência dos emblemas e das moedas (divisas) na época clássica. Ou seja, uma crítica do recorte regulado das figuras cinematográficas em função de signos e significações extra-cinematográficas, de modo a explicitar a sua produção e dela libertar a “linguagem” ou o “sistema”. No fundo, o que podemos reconhecer em comum entre o figural de Lyotard e o projecto deleuziano de uma classificação dos signos cinematográficos, enquanto relevando de um modo de pensamento que deixa de ser entendido como uma *ratio* discursiva ou um *logos* fundado na razão. Um pensamento atento, no caso de Lyotard, ao que afasta, disjunta, a realidade visual da sua “verbalização” ou a realidade verbal da sua “visualização” (encontramos aqui novamente a sugestão de uma imagem acústica, ramo não explorado pela semiologia de Saussure, segundo Jean-Clet Martin, “uma imagem que nada tem a ver com a semelhança ou com o símbolo”<sup>27</sup>). Atento ainda, no caso de Deleuze, a essa potência a-significante, que as produz a uma e a outra, que o cinema vem materializar, e cuja inadequação de uma em relação à outra o cinema moderno vem evidenciar e problematizar através do interstício entre o ver e o falar, inscrevendo-o no seu seio e inventando assim um outro modo de relação ao mundo e ao pensamento.

Com efeito, se podemos falar, em Deleuze, de um pensamento do figural no cinema é, também, na medida em que o autor reconhece para a imagem, em geral, e

---

<sup>26</sup> Implicitamente estamos aqui a referir-nos aos casos que analisaremos no segundo e terceiro capítulos, e que se reportam a estas duas tendências genéricas de consideração do figural no cinema (ambas pressupondo, como afirma Jacques Aumont, que “a imagem é capaz de dizer alguma coisa por ela própria”: a que se refere ainda ao cinema narrativo, em que o figural se traduz num trabalho de desfiguração, e a que se refere a um cinema emancipado da lógica sensório-motora, da qual decorre a narrativa; um cinema, como diria Jacques Aumont, na sequência de Deleuze, em que as formas da imagem, mais do que adequadas ao mundo e a um projecto figurativo-narrativo, são signos de um pensamento, cuja figuratividade, ou figurabilidade, exige que se reconheçam modos específicos e particulares da imagem, - como os que se manifestam no uso moderno da disjunção do ver e do falar. Cf. Jacques Aumont, *À quoi pensent les films?* (Paris: Séguier, 1996), 154 e Luc Vancheri, *Ibid.*, 140.

<sup>27</sup> Martin, “Enluminures - à propos de Lyotard”, 511.

para a imagem cinematográfica, em particular, uma dimensão de singularidade pela qual irrompe o que não se deixa reduzir a formas já pensadas.

O cinema, para Deleuze, é precisamente a instauração de uma nova figura do pensamento, que corresponde a uma nova filosofia da imagem. Como sugere Jacques Aumont <sup>28</sup>, na senda de Deleuze, o cinema pensa e torna sensível o funcionamento do pensamento; isto no sentido em que a imagem-movimento, tal como a vê Deleuze por relação à imagem do pensamento tradicional da filosofia, corresponde à visibilidade de um modo de pensamento específico, irreduzível ao já pensado; neste sentido, as suas imagens traduzem uma nova imagem pensamento, a do autómato espiritual, cujas operações mentais, psíquicas, coincidem totalmente com elas, i.e., de que elas são a apresentação. Ou seja, o cinema enquadra-se nessa convicção, que atravessa o século XX, de um pensamento da imagem emancipado das formas linguísticas verbais. Ora, debruçando-se sobre o estado da arte e a renovação do campo da análise filmica, Aumont chama precisamente a atenção para a necessidade de privilegiar em termos da análise cinematográfica um pensamento figurativo, ou melhor figural, i.e. não verbal, que comece por considerar a imagem liberta do pensamento abstracto e dos esquemas de pensamento dos quais ela muitas vezes fica prisioneira. Regressa aqui a ideia de procurar alternativas a uma abordagem da imagem, das figuras, “a partir dos dicionários, gramáticas, retóricas, em nome das quais ela foi fabricada” <sup>29</sup>, i.e., a partir de um privilégio da mensagem ou dos signos que a compõem enquanto veículo de informação e saberes. Mesmo se, de um certo ponto de vista, como lembra Aumont, a dimensão simbólica da imagem é incontornável - sendo a imagem sempre “uma imagem de objectos do mundo”, e dado que estes “são meios de simbolização humana”, “a imagem é uma simbolização segunda” <sup>30</sup> - trata-se de sublinhar que os signos que permitem essa leitura são também os que permitem ler na imagem o índice de um pensamento irreduzível a elementos exteriores à imagem, ou seja, a inscrição de uma *mise en oeuvre*, de uma *mise en scène* de meios e formas que tornam a dimensão documental da imagem indissociável de qualidades audio-visuais e de lógicas plásticas que são mobilizadas pela constituição da sua iconicidade. <sup>31</sup>

---

<sup>28</sup> Cf. Aumont, “Figurable, figuratif, figural”, in *À quoi pensent les films*, 157-173.

<sup>29</sup> Aumont, *À quoi pensent les films*, 45.

<sup>30</sup> Ibid., 154.

<sup>31</sup> Vancheri, Ibid., 140.

Em que termos pode o cinema na sua ligação ao fazer, aos filmes que se fizeram, que se fazem, que se farão, ser hoje considerado uma forma que pensa, é uma das questões de fundo que move a tese, sendo que a resposta passa pela questão do figural, ou melhor pela do interstício figural, que repetidamente se insinuará como operador privilegiado das montagens teóricas que procuram elucidar o sentido dos filmes e das imagens convocadas precisamente por relação ao pensamento. No entanto, visar esta ligação e as suas condições é, por sua vez, inseparável da ligação do cinema à política - ou do que Jacques Rancière apelidaria às “políticas do cinema” - i.e., se o cinema pensa é em função de uma adequação do pensamento figural às figuras políticas do pensamento <sup>32</sup> - ou, mais uma vez, nas palavras de Rancière, de uma adequação entre a justeza das formas cinematográficas e a justiça dos temas.

No nosso caso, trata-se de conciliar a ideia moderna de um cinema antropológicamente descentrado, aquém e além da figura humana (para usar termos empregues por Serge Daney), com o modo como tal reflecte uma imagem específica de pensamento – no prolongamento da imagem-tempo -, que reage a um diagrama de poder – a era do Arquivo –, o que implica uma certa matéria inteligível, organizada de uma certa maneira. Essa imagem do pensamento, pode ser também dita um figural, em homenagem a Lyotard, pois o cinema em geral, a imagem-tempo em particular, é o que determina, não só um pensamento não-linguístico como, ao mesmo tempo, um certo uso superior do acto de palavra – identificado por Deleuze com os enunciados especificamente cinematográficos - e um uso superior da visão, um exercício não empírico destas faculdades, que são trabalhadas como duas extensões heterogêneas, a partir do interstício. <sup>33</sup>

E aqui chegamos ao ponto fundamental em que a problemática da tese se cruza com a questão da sua metodologia, pois dar conta da apresentação, da configuração cinematográfica do pensamento, de um dado pensamento, envolve por seu turno considerar os filmes como objectos de pensamento a partir dos modos de figurabilidade da imagem visual e da imagem sonora, ou seja, tendo o figural como modelo de análise e das operações que dão sentido aos filmes.

---

<sup>32</sup> Aumont, Ibid., 254, citado por Vancheri, *Les pensées figurales de l'image*, 142.

<sup>33</sup> Mais uma vez a ideia de que há um exercício da palavra, como refere Deleuze a partir de Blanchot e depois de Foucault, que não é o de remeter para o visível, para o relativamente visível, mas para qualquer coisa que só a palavra pode dizer.

Por sua vez, se há encontro, no cinema, entre as imagens do pensamento e o pensamento em imagens é justamente a partir de uma matéria a-significante, tal como a descreve Deleuze que, independentemente da forma de uma narrativa ou de uma narração, “produz as articulações do interior e do exterior, do pensamento e do ser, realizando a exposição de uma idade do mundo, o quadro das transformações que aí se desenrolam através da composição singular das ideias e das coisas” <sup>34</sup>, i.e., dos elementos heterogêneos de um dado tempo, dando lugar a configurações precisas de enunciados e visibilidades, de figuras e discursos. O figural é o modelo analítico que nos autoriza a procurar definir que articulação ou desarticulação de atitudes e discursos dão sentido às imagens do cinema e dos filmes singulares convocados ao longo da tese, sendo que o figural é o que corresponde, ao mesmo tempo, à imagem (do pensamento) que permite produzir tais articulações ou disjunções.

É assim que, em todos os capítulos, à semelhança dos diferentes níveis de trabalho sobre o figural do próprio Lyotard, a ideia ou imagem de figural constituirá uma maneira - uma maneira e não um método - a partir da qual ler outros conceitos (o que não significa usar o figural como sinónimo ou equivalente de outros conceitos...), nomeadamente conceitos motivados pelo cinema ou retomados a partir de dentro dele e dos filmes, que traduzem para o cinema, ou na relação do cinema com aquilo a que chamámos a “Era ou Idade do Arquivo”, as diferentes declinações da problemática das relações entre o visível e o dizível. Apesar dos riscos desta metodologia, em que um conceito – o de figural - é pedido de empréstimo ao seu contexto original e é deslocado para novos contextos, pensamos que uma tal deslocação se justifica, não tanto em função das similitudes formais encontradas entre os dois contextos, mas sobretudo pela possibilidade que o figural oferece de ajudar a ler outros conceitos no território do cinema e da cultura visual e multimediática na qual o cinema se inscreve.

Por sua vez, praticamente todos os capítulos se caracterizam pelo intervalo entre a abordagem teórica do figural, assente na recensão e crítica de conceitos e autores, e os seus ecos nos filmes, enquanto casos singulares onde as problemáticas que introduzem os capítulos são de algum modo retomadas por outros meios. Não se trata, portanto, de ilustrar os momentos teóricos dos capítulos com os casos cinema-

---

<sup>34</sup> Frase a propósito de Lyotard e da sua aceção de figural, na óptica de Jean-Clet Martin, no capítulo “Souvenirs d’Hegel sur l’Art - Depuis Foucault”, in Jean-Clet Martin, *Constellation de la philosophie* (Paris: Éditions Kimé, 2007), 12.

tográficos, mas de reconhecer o figural em obra nos filmes, como manifestação ou expressão do pensamento, ou melhor, de uma imagem do pensamento. Assim, temos, por um lado, a análise do figural propriamente cinematográfico, ou seja, na perspectiva das ideias de cinema referentes aos conteúdos da criação cinematográfica, e, por outro, o figural trabalhado numa perspectiva conceptual e filosófica, numa acepção que não provém dos casos, mas que não deixa de passar neles, de reemergir indirectamente a partir deles.

Por conseguinte, ao nível da análise dos filmes propriamente dita, a tese ora articulará, ora separará duas acepções do figural:

- a que é possível extrair de um certo determinismo figurativo e narrativo, associado ao cinema clássico, da imagem-movimento. No fundo, trata-se de extrair o pensamento figural do pensamento figurativo; num certo sentido, de o extrair de um cinema das figuras arquetípicas. Isto pode acontecer graças à valorização de efeitos figurais sobre a cadeia narrativa de significação, invertendo, por exemplo, a relação de dependência entre figuras e narrativa, sendo esta a depender dos efeitos daquelas e não o contrário, ou ainda, graças a uma atenção às forças que atravessam as formas, às dinâmicas e energias que fundam a sua figuração, aquém das lógicas plásticas e retóricas que orientam os signos para um modo de pensamento *a priori*, orientado para a figuração, ou seja, para a narração e a representação e o princípio de realidade em que se fundam.

- a que surge associada à produção de um cinema da instabilidade figurativa, graças à “destruição” da figuratividade e da figurabilidade através de uma atenção à materialidade, à plasticidade das imagens, visuais e sonoras, ou do recorte de configurações de imagens compostas de figuras não-figurativas, como acontece para o cinema experimental, ou, de um modo mais lato, apenas graças a um pensamento figurativo que supõe desde logo o figural, ou seja, situado nos antípodas do verbal e do motor, da linguagem e da acção, lidos como garantes do princípio de realidade.

Se o figural nos permite o contacto com o que na realidade fílmica se subtrai a qualquer sistema de codificação, ele não deixa por isso de se poder definir “como *princípio* mobilizador que põe em relação formas aparentemente heterogéneas, mas

que pertencem às mesmas redes subterrâneas do visual, revelando relações profundas e invisíveis que assombram o visível.”<sup>35</sup>

No entanto, a ser um *princípio* relacional, é-o no sentido de proporcionar um agenciamento livre das figuras, dos elementos visíveis e dizíveis, cuja coesão advém exclusivamente da lógica que as articula/desarticula, ou seja, cada filme produz a sua lógica figural que não visa nem a representação, nem a figuração.

Esta lógica figural, a cada vez singular, é pois sinónimo, do que se trata de perseguir através de um trabalho de atenção aos aspectos materiais dos filmes, as suas imagens e signos, mas não numa perspectiva meramente visual, e sim também áudio-visual, para através deles procurar explicitar como certas configurações de enunciados e visibilidades no cinema da nossa contemporaneidade têm de ser lidas à luz do campo problemático no qual o cinema hoje se insere e a que procura responder. Esse campo é proporcionado pelo contexto actual e hegemónico do Arquivo, que corresponde ao impensado com que o cinema se tem de confrontar e do qual irrompe (com)o pensamento. Por sua vez, a expressão desse pensamento corresponde a uma imagem, que supõe um enunciável e as operações que dele destacam certas configurações do ver e do dizer. Essa imagem é a do interstício figural.

Fazemos aqui um parêntesis para explicitar o nosso entendimento dos termos *contemporaneidade* e *contemporâneo*, que empregaremos amiúde ao longo da tese. Se contemporaneidade é, em geral, empregue como sinónimo de actualidade, contudo, “ser contemporâneo” de uma dada época significa não só, como nos lembra Giorgio Agamben, este face a face com o presente, esta “pretensão de contemporaneidade”, mas também uma dimensão de inactualidade.<sup>36</sup> Assim, as obras cinematográficas convocadas em cada capítulo devem ser entendidas, ao nível do critério que ditou a sua escolha, a partir deste princípio de não aderência, de não coincidência, com a época onde se inserem, ou então, inversamente, em função da capacidade que têm de antecipar figuras do nosso presente, tornando-nos contemporâneos dos documentos do passado. Ou seja, todas têm em comum, na sua diversidade e singularidade - para além do diálogo, a que já nos referimos, que implicitamente mantêm com os temas e

---

<sup>35</sup> Philippe Dubois, “La tempête et la matière-temps, ou le sublime et le figural dans l’œuvre de Jean Epstein”, in *Jean Epstein, cinéaste, poète, philosophe*, sous la direction de Jacques Aumont (Paris: Cinémathèque Française, 1998), 287.

<sup>36</sup> Giorgio Agamben, *Qu’est-ce que le contemporain?* (Paris, Éditions Payot & Rivages, 2008), 9-11.

problemas colocados pelos respectivos capítulos -, a distância e o anacronismo em relação à “era do Arquivo” em que se inserem ou que interpelam à distância de uma outra época, o que na nossa perspectiva, as torna emblemáticas do que caracteriza a contemporaneidade segundo Agamben, i.e., uma relação singular em relação ao seu próprio tempo, ao qual aderem sem deixarem, no entanto, de tomar em relação a ele as devidas distâncias.<sup>37</sup>

Iremos, de seguida, descrever brevemente as várias ocorrências das relações entre visível e dizível que atravessam a tese e o que cada uma delas visa, sendo que, se os capítulos são motivados de algum modo pela questão original (e, no fim de contas, se calhar secundária) desta relação, também a relançam e nesse relançar em muitos casos ela aparece dispersa:

O conceito de figural foi criado por Jean-François Lyotard, e se o seu espaço semântico, como veremos de seguida, é diverso e flutuante, permitindo que se continuem a vislumbrar possibilidades de desdobrar as suas múltiplas variações nos mais diversos territórios, da linguagem corrente às artes plásticas, passando pelo cinema, ao mesmo tempo a sua invenção tem simultaneamente uma história e um devir. O que é o figural? Qual a sua história? Qual a pertinência da sua utilização hoje, sobretudo no campo do cinema, da sua teoria e prática?

Iniciaremos a tese com uma breve reflexão sobre o conceito polisémico de figura, de que o figural é última encarnação, ao mesmo tempo que permite pôr em perspectiva a própria noção de figura na sua acepção mais comum, a que é subentendida pela ideia de figuração na perspectiva da representação, e obrigar a retomar e a repensar a questão da figura e o estatuto moderno da imagem.

**I** - Como assinala Nicole Brenez<sup>38</sup>, o figural de Lyotard não é uma modalidade histórica possível, mas uma ruptura ou reconfiguração que põe em causa as aquisições em termos de organização simbólica, intervindo a vários níveis, desde o tratamento dos motivos, à lógica figurativa, culminando na própria função da representação. Assim, se pensarmos como isto se passa em termos cinematográficos, o

---

<sup>37</sup> “Os que coincidem plenamente com a sua época, que aderem totalmente a ela em todos os pontos, não são contemporâneos pois, precisamente por estas razões, não conseguem vê-la. Não conseguem fixar o olhar que têm sobre ela”. Agamben, *Ibid.*, 11.

<sup>38</sup> Nicole Brenez, “L’Objection visuelle”, in *Le cinéma critique. De l’argentique au numérique, voies et formes de l’objection visuelle*, dir. Nicole Brenez et Bidhan Jacobs (Paris: Publications de la Sorbonne, 2010), 9.



figural seria o equivalente de uma perspectiva crítica das imagens, quer do ponto de vista da sua leitura, quer do ponto de vista da sua prática, (embora não necessariamente sobre as componentes das imagens, como se passa com uma boa parte do cinema experimental), que desloca os limites das organizações formais anteriores, ou descontinua aquelas que são dominantes, através da invenção de novas configurações de signos audiovisuais. “A figura não é o álibi realista de uma forma, mas o signo de uma actividade psíquica.”<sup>39</sup> O figural cinematográfico tem assim mais a ver com uma capacidade de figurabilidade tornada visível pelos filmes, que remete para o modo como o filme pensa os seus agenciamentos de imagens, do que com as qualidades figurativas das imagens, o que não significa, como já referido, que não seja possível reconhecer o figural nas imagens figurativas e ligadas ao destino de fábula do cinema.

O figural penetrou o cinema pela mão de autores como Philippe Dubois ou Nicole Brenez, através de uma leitura que o identifica com a própria emergência do visível e o opõe ao discursivo. Assim, num primeiro momento desta tese, iremos abordar e desenvolver esta aceção do figural no cinema, em que se trata de privilegiar um olhar sobre as imagens que não seja modelado pelos pressupostos que regem a significação inscrita no argumento e enredo de personagens, ou a significação que surge “na dependência dos meios que regem o bom funcionamento da fábula cinematográfica: lógica dos encadeamentos, convenção dos significantes, respeito das relações de espaço e de tempo, etc.”<sup>40</sup>

Isto significa aceitar, pelo menos provisoriamente e num primeiro momento, abordar a questão do figural a partir do par nocional representação/figuração, correspondendo a primeira noção do par - a representação - ao conjunto do texto fílmico, que ela recobre precisamente enquanto conjunto; já a figuração estaria para a introdução de rupturas, suturas e partições, pelas quais o texto organiza as suas componentes, incluindo a rigidez ou instabilidade das suas próprias categorias.<sup>41</sup>

---

<sup>39</sup> Vancheri, *Les pensées figurales de l'image*, 12.

<sup>40</sup> Ibidem.

<sup>41</sup> Nicole Brenez, “Comme vous êtes. Représentation et figuration, inventions de l'image cinématographique”, in *Admiranda*, 5. *Cahiers d'analyse du film et de l'image – Figuration Défiguration* (1990): 9-19. Esta oposição demarca-se da identificação dos dois termos, sugerida por Deleuze e Lyotard, em que a figuração é uma especificação do regime de representação ao qual se opõe precisamente o figural (ou lido de outro modo, o figural é um esforço para emancipar a figuração da representação).

Ou seja a figuração, enquanto distinta, autonomizada, da representação, pelo menos segundo a abordagem que dela faz Brenez, no seu texto “Comme vous êtes. Représentation et figuration, inventions de l’image cinématographique”, i.e., como permitindo abrir uma série de equivalências possíveis com a noção de figural e a sua lógica; nomeadamente as que decorrem de uma acepção de figura quer como elemento, detalhe, que se trata de isolar do “quadro”, do “todo unificado”, como resultado da análise, denotando o gesto de releitura das obras antigas típico da idade estética, segundo Jacques Rancière; quer como lugar do desejo no campo da representação, como intervenção da subjectividade na produção do sentido e lugar do texto reservado ao prazer (Barthes).

No entanto, tal abordagem do figural, deslocada para o cinema, acaba por se traduzir em análises que privilegiam os acontecimentos de imagem que resultam da instabilidade dos motivos (Dubois) ou que destacam as figuras corporais (Brenez) - mesmo se estas últimas são desembaraçadas das estruturas narrativas e perspectivadas fora das exigências da fábula e da narrativa, em função de um drama do visível e do visual, da imagem e da percepção -, esquecendo a importância do texto, da voz e da palavra na sua composição. Pretende-se nesta tese considerar o figural igualmente segundo uma perspectiva que mostre a necessidade da palavra na constituição de figuras cinematográficas <sup>42</sup>, i.e., do ponto de vista não só da sua identificação com o visível e o corpo, mas igualmente na perspectiva das articulações e disjunções entre o dizível e o visível.

Assim, na sequência deste entendimento da figuração como demarcando-se da representação, iremos debruçarmo-nos de forma extensiva ao longo da tese, sobre um caso particular dessa manifestação do figural, aquele em que as rupturas, suturas e partições por ela introduzidas se dão entre as componentes visuais e sonoras que organizam o texto fílmico, através de múltiplos exemplos e do esforço para a sua caracterização simultaneamente singular e transversal.

Perspectivá-lo, ao figural, não no que tem de oposição ao discurso, mas no que faz ao discurso, no sentido de mostrar a impossibilidade de esgotar este último numa acepção que o reduza a uma função de determinar *a priori* as imagens ou de

---

<sup>42</sup> Cf. Raymond Bellour, “From Raymond Bellour (Paris)”, trans. Lynne Kirby. *Film Quarterly*, Vol. 52, No. 1 (Autumn, 1998), 53.

conseguir explicitá-las *a posteriori*. Isto é, por um lado, indissociável do projecto deleuziano de classificação dos signos cinematográficos - “a necessidade de se confrontar com o cinema, pois andava há muito tempo a matutar num problema de signos” - e a ligação que este procura estabelecer entre uma matéria cinematográfica tida como não linguisticamente constituída e uma certa imagem do pensamento, que farão objecto do terceiro capítulo. Por outro, é inseparável de uma meta-leitura rancièriana, enquanto manifestação do regime estético das artes, que será o objecto do segundo capítulo. Por sua vez, recuperando o modelo de análise textual de Marie-Claire Ropars, Tom Conley permitirá fazer a ligação entre a abordagem do figural explicitada acima e que será aprofundada no primeiro capítulo, e a noção de fábula de Rancière, a partir do conceito de hieróglifo, igualmente caro a David N. Rodowick.

**II** - Em *La Fable cinématographique*, Rancière faz do cinema uma fábula contrariada, assente na oscilação entre a *opsis* e o *muthos*, a escrita da realidade e os encadeamentos da arte representativa, tornando-o exemplar de que a modernidade artística não corresponderia a uma ruptura com o regime de representação, com a narrativa, com a história, mas antes a uma combinação entre narração e não-narração. Com efeito, trata-se de mostrar, sob a aparente apetência do cinema para ser a arte, por excelência, da idade estética, a reactualização paradoxal da tradição da fábula aristotélica. No entanto, apesar desta reabilitação da narração, é enquanto cena do regime estético que o cinema é considerado neste livro, o primeiro que Rancière dedica ao cinema, o que significa que se trata de abordar mais uma das muitas cambianes do núcleo dialéctico da idade estética, da tensão originária entre o pensamento e o sensível, o discurso e a figura, que Rancière tem vindo a analisar: neste caso, a que faz passar o intervalo entre a história e o espectáculo mudo das coisas, a partir da sua expressão cinematográfica.

A noção e, sobretudo, a prática do intervalo, cara a Rancière, insinua-se aqui, como se continuará insinuar nos textos e obras posteriores do filósofo sobre o cinema, através do exame de vários tipos de intervalos que, mesmo se emergem no seio de uma mesma tensão cinematográfica entre história e sensível, traduzem a cada vez um privilégio diferente de ora um, ora outro, dos termos que compõem este nó original. É exactamente porque o intervalo, não é só um princípio metodológico que Rancière faz seu, mas também um procedimento estético orientador da prática dos realizadores, a que a idade estética, segundo Rancière, permite dar inteligibilidade, que o reco-

nhecimento de poéticas dos intervalos próprias aos cineastas acaba por conduzir quase imperceptivelmente à produção de novos equilíbrios nos conceitos do filósofo. É assim que podemos ler, por exemplo, a análise recente de Rancière da obra de Béla Tarr, onde, a contrapelo do que vimos ser o centro das preocupações em *La Fable...*, está em causa uma abordagem do cineasta a partir de um privilégio do sensível, mesmo se este não deixa de emergir no seio de uma tensão entre histórias e situações. Com efeito, os filmes de Tarr obrigam, a partir de um exercício de investigação sobre a obra do cineasta, que não é exactamente o do filósofo, mas mais precisamente o do amador<sup>43</sup>, a uma deslocação da tónica, de um para o outro dos termos que compõem o núcleo dialéctico da idade estética, na sua manifestação cinematográfica.

O figural, no entanto, não é apenas o equivalente da cadeia de imagens-significantes, detectável numa relação de resistência em relação à estrutura narrativa ou nos termos de Rancière, da cadeia de imagens-descritivas, cuja passividade pictural contamina a narrativa. Como veremos no capítulo terceiro, o figural é, numa outra versão, o interface heautonómo presente na cadeia des-encadeada de signos e imagens que compõem os filmes modernos e contemporâneos, enquanto (dis)junção virtual entre enunciados e visibilidades, colocando a imagem, agora verdadeiramente audio-visual, numa permanente abertura ao exterior.

**III** - Trata-se-á, pois, no terceiro capítulo de justificar o figural como matéria do pensamento audio-visual, o figural como aquilo pelo qual as imagens do filme pensam, sem que encontrem a sua resolução num pensamento de tipo verbal (descritivo, conceptual), e, ao mesmo tempo, sem que se constituam, nos termos de Deleuze, como uma matéria amorfa (asignificante, sim, mas semiótica, estética e pragmaticamente constituída): o figural como tendo a ver com a matéria sinalética própria ao cinema, que romperia não somente com as análises da imagem que a rebatem sobre as estruturas linguísticas, mas igualmente com as narrações exteriores às imagens, assentes no modelo da literatura. Por outro lado, esta questão do confronto deleuziano com as relações entre cinema e linguagem, é inseparável de uma

---

<sup>43</sup> A propósito da distância, ou intervalo, que separa o cinema da teoria, Rancière afirma que prefere falar, em relação à forma como aquela configura a sua própria experiência do cinema, de cinéfilia e de amadorismo, sugerindo uma “política do amador”, ao invés de recorrer às categorias de filósofo, crítico ou teórico do cinema para descrever a sua posição no campo da chamada “teoria”. A “política do amador” entende o cinema como um cruzamento de experiências e saberes que não são privilégio de ninguém, nem de nenhuma disciplina. Cf. Jacques Rancière, *Les écarts du cinéma* (Paris: La Fabrique Éditions, 2011).

reflexão sobre o discurso no interior do próprio cinema, i.e., sobre os actos de palavra especificamente cinematográficos; estes, enquanto constituintes das imagens cinematográficas, seriam passíveis de ser atravessados pelo figural, tal como as imagens visuais o são, permitindo que o figural se manifeste igualmente como concatenação de ambos, sem que essa relação se expresse segundo o modo da tradução ou da ilustração: nesta perspectiva, o discurso é o limite para o qual as imagens tendem e vice-versa, sem que seja possível apagar o que irremediavelmente as separa; por sua vez, o figural é como esse intervalo que, no interior de cada um deles, os abre ao outro, e onde é visível o movimento que os atrai, um no sentido do outro.

Tendo como referência de partida a classificação de Deleuze em *Les composantes de l'image*<sup>44</sup>, tratar-se-á ainda de acompanhar e reflectir sobre como traduzem os enunciados cinematográficos, enquanto imagens escriturais ou sonoras, nas relações que estabelecem com a imagem visual, o figural: dos inter-títulos do cinema mudo - como lugar privilegiado da sua irrupção -, até à utilização da voz no cinema moderno - que separando-se da imagem, permite apreender e evidenciar as relações disjuntivas e flutuantes entre as ordens do visível e do dizível na configuração da experiência num dado momento -, culminando na análise da herança destas disjunções na contemporaneidade através da expressão que elas adquirem nas obras de cineastas como Harun Farocki, Peter Nestler, ou Jean-Luc Godard. O que se pretende abordar aqui é o estatuto político e relevância filosófica de tais composições audiovisuais da imagem, enquanto modos ora de encarnação, ora de desfiguração e resistência aos regimes de representação dominantes, permitindo questionar as relações entre cinema e discurso, cinema e narração, cinema e pensamento, cinema, televisão, novos media e arquivo multimédia.

Por relação com o fluxo contemporâneo de imagens, o figural permite colocar a questão: como pensa hoje a imagem cinematográfica? Como pode a imagem cinematográfica pensar por si própria, independentemente de elementos de ordem discursiva, narrativos ou semiológicos, que ora a procuram determinar, ora justificar do exterior, mas ao mesmo tempo não deixando de fazer ecoar no seu interior a parte de pensamento que cabe à palavra e à sua potência figural?

---

<sup>44</sup> Gilles Deleuze, *L'image-temps*, 292-341.

**IV** - De uma acepção do figural mais local e estritamente cinematográfica, *à la Brenez*, passaremos, no final do terceiro capítulo e em todo o quarto capítulo, para uma concepção mais épocal, usando o Rodowick para fazer a transição, em que o figural seria o equivalente, no fundo, de um arquivo ou episteme, no sentido de Foucault, para depois voltarmos à local, na conclusão, mas agora enquadrada pelo Arquivo contemporâneo, ou seja, pela era do figural do Rodowick. Daí a introdução da ideia de figural como máquina abstracta (o termo é deleuziano, retomado por Rodowick, e vem da leitura de *Foucault*), i.e., como uma nova configuração dos enunciados e das visibilidades decorrente do paradigma digital - tal configuração tenderia a produzir imagens hieroglíficas, mistura de imagens sonoras, texto, voz, e de imagens visuais, que estabeleceriam entre si relações de ordem heautónoma. Este tipo de configuração teria a sua origem no modernismo artístico - o exemplo de Magritte trabalhado por Foucault, e que Rodowick analisa - e, no caso do cinema, no trabalho sobre a separação da palavra e da imagem, nas obras de cineastas como Marguerite Duras, os Straub, Hans-Jürgen Syberberg. O uso destas disjunções, inicialmente livre e criativo, mesmo se minoritário - na verdade, em parte, uma resposta à incapacidade da televisão em constituir-se como verdadeira imagem audio-visual, traindo a sua promessa original, i.e., desde logo integrado numa lógica de crítica política e estética do seu tempo e respectivos meios de representação -, torna-se controlado e determinístico no caso da maioria das suas aplicações na era do figural, já que a publicidade é o paradigma que rege, agora, a produção de imagens. Ao longo da segunda parte do capítulo terceiro, trata-se de mostrar como se constituiu a herança legada pelo cinema moderno ao cinema contemporâneo a este nível, o que significa, perspectivar a autonomização mútua do ver e do falar, o devir áudio-visual da imagem cinematográfica, como efeito de uma primeira dobra do cinema sobre si mesmo, pela qual teve de medir forças com a sua lenda académica, ao mesmo tempo que se viu despedido, primeiro pela televisão, depois pelo regime do visual e dos novos media, da sua ascendência de dispositivo matricial. A conclusão retomará o impacto desta herança na contemporaneidade, a partir da categoria do filme-ensaio, ao abordar certos filmes como críticos das imagens dominantes da era figural, filmes que propõem outras configurações alternativas de enunciados e visibilidades, apenas possíveis no cinema. Isto permitiria olhar para o cinema a partir da acepção do figural como sinónimo de máquina abstracta, i.e., o figural entendido como uma certa configuração de enunciados e visibilidades - como um arquivo - que é pressuposta pelas

imagens dominantes de uma época e que faz com que elas sejam assim e não de outro modo, mas também como configuração que é pressuposta pelas imagens que lhes resistem.<sup>45</sup>

V - Se pensarmos na era figural como a era do Arquivo multimédia contemporâneo, o que o caracteriza e como se cruza ele com o cinema? O Arquivo, com maiúscula, ao ser assimilável às bases de dados digitais e à sua gestão, passou a coincidir com os limites do mundo e o cinema a relacionar-se naturalmente com ele e já não com a Natureza. Trata-se de trabalhar directamente com a memória visual concreta que abandona a condição genérica que tinha nos arquivos tradicionais para adquirir um carácter ôntico na nova condição do Arquivo. A incursão cinematográfica pelo Arquivo traduz-se na aplicação do dispositivo cinematográfico não só aos materiais do arquivo colectivo, mas também à memória visual individual e familiar.

O Arquivo, enquanto nova forma de organização do saber, coloca não só em primeiro plano a questão da memória histórica, colectiva e individual, como obriga a uma interrogação, que é de ordem política, sobre as possibilidades de individuação, no sentido foucauldiano, no quadro das relações de poder que supõe e configura (daí podermos falar de uma memoro-política, na sequência da tanato-política e da biopolítica de Foucault, segundo a sugestão de Catherine Perret, na sequência do trabalho de Ian Hacking<sup>46</sup>). A individuação é para ser entendida como o uso livre e reflexivo de técnicas de inscrição e reprodução do saber disponíveis num dado momento histórico, que são inevitavelmente mnemo-técnicas, já que as acções e gestos humanos, na medida em que são indissociáveis da sua própria inscrição, deixam traços sob a

---

<sup>45</sup> Por outro lado, reconhecer esta tendência para um certo tipo de configurações *a priori*, como princípio produtivo, não é o mesmo que ir depois verificar em que é isto se traduz figurativamente ao nível concreto. Assim, para o caso, por exemplo, das imagens publicitárias, trata-se (dito de um modo simplista) a um nível local de fabricar figuras que coincidam com o ideal publicitário de um mundo simplificado, esquemático e artificial (e muitas vezes obsceno, por eliminar toda e qualquer negatividade), em que ser feliz é tão simples quanto guiar um carro de luxo - estamos aqui perante a produção de figuras caracterizadas pela imobilidade, no sentido do cliché (Daney). Para o caso do que poderíamos chamar das contra-imagens do cinema, trata-se de inventar figuras a um nível propriamente figural, ou seja, decorrentes ainda de um movimento próprio do cinema, um movimento aberrante - mesmo se podemos considerar que este último reduto do cinema está de algum modo em crise -, e logo de usar o cinema como modo de ir descobrindo como ajustar o ver e o dizer à construção da visibilidade de uma dada experiência. E aqui ajustar o ver e o dizer manifesta-se localmente a partir do modo como o filme, cada filme, constrói uma lógica figural a partir da mobilização simultânea de imagens ou corpos e palavras (daí ser importante guardar a acepção de figural de Brenez, que valoriza as dinâmicas figurais de cada filme na sua singularidade, mas acrescentando-lhe a dimensão da palavra).

<sup>46</sup> Catherine Perret, "Guerre dans l'archive", in *HF/RG [Harun Farocki/Rodney Graham]* (Paris: Black Jack Éditions), 2009, 49.

forma de signos; por seu turno, estes signos traduzem modos de racionalização e igualmente estratégias de subjectivação, que supõem a sua revisitação ou rememoração em função de linhas de criatividade com efeitos epistemológicos e expressivos. Ora hoje, esta individuação é posta em causa pelos modos de exteriorização e reprodução actual da memória, em que as acções visam a sua própria transmissão automática, eliminando o *delay* necessário ao trabalho de reescrita, para usar os termos de Catherine Perret<sup>47</sup>. Neste sentido, a fetichização dos traços e a patrimonialização da memória são de algum modo o reverso natural desta condição de imediatez contemporâneo do Arquivo; por sua vez, coincidem em termos cinematográficos com, por um lado, a institucionalização da preservação do material de arquivo e, por outro, com a proliferação dos filmes que fazem uso de imagens de arquivo.

No entanto, esta obsessão com arquivo, este impulso arquivístico, ao nível do cinema, traduz-se, para além desta sensibilidade pela memória cinematográfica em perca, por uma inclusão deste processo de decadência no âmbito de uma reflexão cinematográfica sobre as relações entre o arquivo em ruínas e uma memória esburacada, nos antípodas da ideia de Arquivo como totalidade, de Arquivo como memória Total (O “mal de Arquivo”, a que se refere Derrida<sup>48</sup>, reenvia para esta ideia de que o arquivo, na sua condição tradicional, está em crise, em desvanecimento, à medida que a sua estrutura se converte numa espécie de forma simbólica).

Ou seja, a implementação de um Arquivo total que corresponde a um novo tipo de memória, tal como é representada pela Internet - uma memória não estruturada, caótica, e teoricamente infinita, ao mesmo tempo que tem a capacidade de absorver o arquivo cinematográfico, chama precisamente a atenção para a possibilidade do seu esquecimento e desaparecimento no seio da proliferação de novos arquivos audiovisuais. É necessário o exercício de um corte preciso sobre o Arquivo, que apague o apagamento ou o desaparecimento a que, paradoxalmente, esta nova memória inumana vota o cinema e o seu arquivo.

Ou seja, são necessários gestos contra-arquivísticos, de que o cinema se pode tornar um veículo privilegiado, dado o seu potencial arqueológico de trabalho sobre o

---

<sup>47</sup> Perret, Ibid., 52.

<sup>48</sup> Cf. Jacques Derrida, *Mal d'archive* (Paris: Galilée (1995)), 2008.



documento e a sua transformação em monumento (fazendo retornar o documento, não como traço de uma origem, mas sob a forma de ruína, aqui na acepção de fragmento, que é preciso reescrever, contrapondo ao Arquivo a forma inacabada do filme-ensaio). E, aqui, o filme-ensaio surge como forma capaz de traduzir no plano cinematográfico uma espécie de contraponto do Arquivo. Se pensarmos que o Arquivo toma o lugar da História, que esta se dilui na extensão ilimitada daquele, com a sua forma dispersa em constante movimento; que deixa de poder haver uma história monolítica, porque a sua narrativa homogênea fragmenta-se em contacto com as memórias individuais, ao mesmo tempo que as recordações individuais e subjectivas ficam sujeitas a fissuras, pois têm de debater-se, no mesmo campo, com a memória institucionalizada e com o resto das memórias individuais que acedem à luz constantemente; então, o pensamento, ao mesmo tempo que tem de ser arrancado ao rumor do Arquivo, a este fundo indeterminado e indistinto de traços acumulados, a sua expressão confunde-se com o movimento disperso, o descentramento e heterogeneidade daquele. O filme-ensaio, no qual esta tese culmina, encarna precisamente isto, a expressão cinematográfica de um pensamento que se confunde com Arquivo, que transporta as marcas desta indiscernibilidade, na medida em que ecoa o novo paradigma epistemológico com ele inaugurado, mas que ao mesmo tempo lhe escapa, para retomar Foucault, uma vez que pensar se faz para além do saber, no intervalo entre o ver e o falar, ou seja, no que apelidámos de interstício figural.

## CAPÍTULO I

### O FIGURAL

#### I.1. Breve apresentação e contextualização arqueológica do termo

O figural é um termo que se reporta a toda uma tradição de reflexão sobre a figura e sobre a figuração quer no campo da linguagem, do discurso – as figuras da retórica –, quer no campo das artes figurativas e plásticas, mas que contém, ao mesmo tempo, o sentido de exorcizar o projecto figurativo e o conceito de figura que este implica. Para falar de figural convém, pois, aflorar primeiro a grande proliferação de sentidos da noção de figura.

Philippe Dubois, no texto “La question des Figures à travers les champs du savoir: le savoir de la lexicologie: note sur *Figura* d’Erich Auerbach”<sup>49</sup>, apoia-se em Erich Auerbach, e na sua obra *Figura*, para sistematizar a evolução etimológica da palavra e identificar simultaneamente uma recorrência em todas as suas acepções.

O primeiro registo relevante do termo *Figura* aparece em Varrão (*De linguae latinae*), onde serve para significar a *forma* plástica exterior: “o modelador, quando diz “eu modelo”, impõe uma *figura* à coisa.”<sup>50</sup> Tal aproximação entre os dois termos, figura e forma, inaugura a relação de analogia que a noção de figura irá tendencialmente estabelecer com a noção de forma ao longo da sua história. Contudo, os dois termos não são sinónimos, nem intermutáveis. Segundo Auerbach, forma “em sentido estrito significa “molde”, e reenvia a figura do mesmo modo que a cavidade de um molde corresponde ao corpo modelado que daí resulta.”<sup>51</sup> Mesmo se as duas noções posteriormente se foram misturando (por exemplo, com Cícero), a figura

---

<sup>49</sup> Philippe Dubois, “La question des Figures à travers les champs du savoir: le savoir de la lexicologie: note sur *Figura* d’Erich Auerbach”, in *Figure, figural*, 11-24, ed. François Aubral et Dominique Chateau (Paris: L’Harmattan, 1999).

<sup>50</sup> Erich Auerbach, *Figura*, trad. Diane Meur (1967; rééd. Paris: Macula, 2003), 13.

<sup>51</sup> Ibid., 14.

mantém-se uma noção ambígua, com duas valências diferentes. Não só a forma ou aspecto exterior e visível das coisas, como o seu modelo conceptual (o modelo do molde para o escultor). No entanto, o sentido de figura cumpre-se precisamente na oscilação entre estes dois significados, sem que pertença a nenhum deles em particular: ou seja, entre o visível e o modelo inteligível. Não por acaso Dubois refere a respeito da noção de figura “o movimento dialéctico sistemático entre concreto e abstracto, material e conceptual, e por fim, entre realidade e representação, verdade e ilusão, entre ser e parecer.”<sup>52</sup> Contudo, este entre-dois supõe uma hierarquia: a figura-forma torna visível um dado modelo invisível, que funciona como matriz ou referência à qual ela tem de se adequar. Ao fazê-lo, a figura integra-se num regime de inteligibilidade que é mimético, ao passo que o figural é o que provoca a sua desagregação.

A figuratividade decorre desta lógica mimética e o seu projecto traduz-se, do ponto de vista da criação ou composição pictórica, num trabalho de articulação entre visível e legível, em que as figuras visíveis incarnam, e dão assim ver, um texto (a bíblia ou certas alegorias mitológicas), ou uma história (na acepção de Alberti: “A composição é a maneira de pintar pela qual as partes são compostas numa obra de pintura. A obra maior do pintor, é a história, as partes da história são os corpos, a parte do corpo é o membro, a parte do membro é a superfície”<sup>53</sup>); e do ponto de vista da interpretação pictórica, num trabalho de remissão das figuras visíveis a figuras legíveis ou ideais. A abordagem das figuras é, por conseguinte, não só no campo pictórico, mas também no campo literário, indissociável de um esforço de exegese, tal como patente na segunda parte da obra *Figura*, de Auerbach, dedicada ao estudo da interpretação figural do Antigo Testamento, levada a cabo pelos Pais da Igreja, e caracterizada pela leitura de figuras e eventos actuais como prefiguradores do Novo Testamento (assim, por exemplo, Moisés seria uma figura profética antecipando o aparecimento de Cristo, e, por sua vez, o próprio Cristo profetizaria a “Cidade de Deus”, o “fim dos tempos”, etc.).

---

<sup>52</sup> Dubois, “La question des Figures à travers les champs du savoir: le savoir de la lexicologie: note sur *Figura* d’Erich Auerbach”, 10.

<sup>53</sup> Leon Battista Alberti, *De pictura*, trad. J-L Schefer (Paris: Macula, 1992), 153.

O que a figuratividade omite, uma vez que se trata de uma dimensão sem proveito para o seu projecto, é o que do visível resiste ao legível. Ora é justamente este resto, e a opacidade do visível que lhe corresponde, que vai ser o objecto da via do figural: a figura visível, sensível, por si, emancipada do discurso.<sup>54</sup>

Por sua vez, segundo o texto *Variations figurales*, de François Aubral, se o figural enquanto conceito é forjado pelo filósofo Jean-François Lyotard, no entanto o seu significante reenvia historicamente a uma série de significados diversos que antecipam o seu sentido actual, o que lhe foi incutido por Lyotard, embora sem o recobrirem totalmente. Como refere Aubral, se há uma continuidade relativa ao significante de um dado conceito, o seu significado, as suas significações, alteram-se em função dos contextos e problemáticas que vão legitimando a sua necessidade, não remetendo para o mesmo objecto teórico: “o significante figural reenvia a significados que, sob certas relações, existem muito antes da constituição do conceito.”<sup>55</sup> A etimologia de figural prende-se obviamente com a noção de figura, naquilo para que tendeu o entendimento deste termo, ao longo do tempo, nas suas múltiplas acepções, em diversos campos de saber e com as *nuances* próprias de cada autor. Para dar a ver retrospectivamente momentos em que a dimensão figural, sem ser propriamente nomeada, era contudo já perceptível, o autor remonta às primeiras ocorrências da problemática da figura, para reconhecer o figural desde logo esboçado, ou contido enquanto germe, numa das grandes direcções que estruturam esta problemática: a da tradição que remonta aos pré-socráticos, em que o sentido de figura se aproxima do de imagem onírica, de fantasma, e logo do trabalho do desejo, do afecto, por oposição ou em complemento à ideia de figura como forma, enquanto contorno definido. De facto, na noção de figural, tal como é desenvolvida por Lyotard, ressoa este duplo sentido da

---

<sup>54</sup> “Fazer emergir a figura fora do texto, libertá-la da supremacia da história, da narração e do comentário não significa, contudo, que o visível perca todo o seu sentido. Este protesto contra a discursividade das imagens é acompanhado do desejo de exprimir um espaço que escapa à apreensão textual, à ordem do discurso (um exterior da linguagem que no entanto a trabalha, a partir de dentro). I.e., o figural ou a pura figura, faz sentido, sem fazer história: há alguma coisa a ver e a compreender que não se pode dizer, apenas mostrar. Contudo, o figural não designa unicamente, e pela negativa, uma qualquer figura não-narrativa, liberta do seu modelo inteligível, entendido enquanto referente textual, e por conseguinte não-mimética (no sentido em que a mimésis se articula à história); o figural quer-se igualmente ou sobretudo a expressão de uma realidade em excesso, um transbordar da ordem discursiva e inteligível. Nestas condições, não é propriamente a questão do sentido que é evacuada, mas o que é alterado é sobretudo o modo de significação próprio ao regime discursivo, ao *logos*.” Olivier Schefer, “Qu’est-ce que le figural?”, *Critique*, n° 630 (novembre 1999): 914-16.

<sup>55</sup> François Aubral, “Variations figurales”, in *Figure, figural*, ed. François Aubral et Dominique Chateau, *Ibid.*, 209-10.

palavra figura, que é de algum modo reconfigurado pela oposição entre figural e figurativo:

O figurativo é apenas um caso particular do figural. (...) O termo figurativo indica a possibilidade de derivar o objecto pictórico a partir do seu modelo ‘real’ através de uma translação contínua. O traço sobre o quadro figurativo é um traço não-arbitrário. A figuratividade é então uma propriedade relativa à relação do objecto plástico com o que ele representa. Ela desaparece se o quadro deixa de ter por função representar, se ele é ele próprio o objecto.<sup>56</sup>

Por oposição ao figurativo, o figural significa para Lyotard, nos termos de Nicole Brenez, “a disposição da imagem para se reflectir a si própria, para trabalhar sobre as suas próprias componentes.” Lyotard propõe, então, um paralelismo entre a desconstrução artística moderna, através da abordagem figural, e a atitude freudiana. Tal como para o inconsciente e para o sonho, o trabalho artístico, de crítica e de criação, alimenta-se da violência feita à organização manifesta da linguagem, da sua sintaxe, da sua linguagem articulada. O figural permite articular “a desconstrução formalista” e a “figurabilidade freudiana” e é o equivalente do trabalho do desejo, enquanto força destabilizadora das estruturas e regimes instalados de representação.<sup>57</sup> Deleuze, ao abordar a obra de Francis Bacon, refere, na senda de Lyotard, que há duas vias possíveis para escapar ao figurativo<sup>58</sup> na pintura – na direcção da forma pura, pela abstracção, ou então na direcção do puro figural (palavra que vai buscar justamente a Lyotard), por extracção ou isolamento. “Se o pintor preza a Figura, se escolhe a segunda via, será para opor ‘o figural’ ao figurativo.”<sup>59</sup> O termo é, então, entendido pelos dois autores como uma contestação em relação ao entendimento comum, exclusivamente figurativo, do conceito de figura. No entanto, os dois autores

---

<sup>56</sup> Jean-François Lyotard, *Discours, Figure* (Paris: Klincksieck, 1971), 71, citado por Nicole Brenez, “L’Objection Visuelle”, in *Le cinéma critique. De l’argentique au numérique, voies et formes de l’objection visuelle*, sous la direction de Nicole Brenez et Bidhan Jacobs (Paris: Publications de la Sorbonne), 2010, 6.

<sup>57</sup> C.f. Brenez, “L’Objection visuelle”, 6-7.

<sup>58</sup> “O figurativo (a representação) implica com efeito a relação de uma imagem a um objecto que é suposto ela ilustrar; mas implica também a relação de uma imagem com outras imagens num conjunto composto que dá precisamente a cada uma o seu objecto. A narração é o correlato da ilustração. Entre duas figuras, insinua-se sempre uma história ou tende a insinuar-se, para animar o conjunto ilustrado. Isolar é o meio mais simples, necessário embora insuficiente, para romper com a representação, quebrar a narração, impedir a ilustração, libertar a figura: cingir-se ao facto”. Gilles Deleuze, *Francis Bacon, Logique de la sensation* (1981; rééd. Paris: Éditions du Seuil, 2002), 12.

<sup>59</sup> Deleuze, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, 9.

divergem quanto ao entendimento do figural a um nível mais detalhado: ligado ao desejo e ao inconsciente, em Lyotard, trazido à superfície do corpo e da sensação, em Deleuze.

## I. 2. Georges Didi-Huberman - o figural contra a leitura iconográfica das imagens

Por seu turno, esta actualidade do figural, que faz do termo, em Lyotard e Deleuze, um grande embraiador do pensamento e da criação artística, obrigando a recolocar noutros moldes a questão da figura, e reconsiderar o estatuto contemporâneo da imagem e da arte, é, por outro lado, também o que faz a sua inactualidade<sup>60</sup>; isto no sentido de ser o que permite olhar para as obras passadas na perspectiva de nelas fazer ressaltar uma lógica da dissemelhança. É o que empreende George Didi-Huberman, na sua análise das Anunciações de Fra Angelico, em *Fra Angelico, dissemblance et figuration*. Devedor do conceito lyotardiano de figural, o autor evoca, como contraposição à lógica da mimésis, inerente ao projecto teológico de figurar o que por princípio seria infigurável - o mistério da Incarnação- , “o modo de pensamento figural”, como “modo fundamental do pensamento cristão (...) nos antípodas de toda a noção de léxico ou ‘vocabulário’ iconográfico.”<sup>61</sup>

Didi-Huberman analisa a figura em termos não miméticos; uma tal leitura da figura remete-nos não para o aspecto das coisas - e uma fidelidade a ele, em coerência com a acepção de figura que se instala com a Renascença, sobretudo a partir do *De pictura*, de Alberti, e que contrasta com a concepção medieval de figura, segundo Didi-Huberman ainda presente nas pinturas de Fra Angelico -, mas para um entendimento da figura como presentificando e tornando sensível a presença divina, para além da história contada pelas figuras, e dos seus contornos verosimilhantes, permitindo justamente o exercício da exegese. A figura, neste sentido, estaria mais do lado do índice do que do ícone ou do símbolo, se pensarmos na tripartição do signo proposta por Peirce; pelo menos no sentido de uma certa genealogia do figural, não propriamente presente em Lyotard, mas reconhecível em obra, por exemplo, em Walter Benjamin, do lado de uma concepção indicial da imagem (basta remeter para a questão do registo fotográfico neste autor): esta não é simbólica, em que o signo

---

<sup>60</sup> Cf. Schefer “Qu’est-ce que le figural?”, 913.

<sup>61</sup> Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico, Dissemblance et figuration* (Paris: Flammarion, 1995), 96.

ilustra o conceito, ou icónica, em que o signo mimetiza o aspecto das coisas, mas indicial - as imagens seriam como traços, inscrições visíveis do pensamento. Se concordarmos com Didi-Huberman, que identifica o móbil dominante da produção de imagens, na altura de Fra Angelico, com a sua capacidade de impressionarem o pensamento e de nele deixarem uma marca da presença de Deus, i.e., do que é naturalmente ausente e infigurável, podemos então falar de um espaço indicial dos signos, de uma maneira de criar as condições para a recepção de inscrições e figuras que estaria nos antípodas do ênfase colocado no seu valor simbólico ou icónico, normalmente posto sob interpretação.

Jacques Rancière, por sua vez, menciona paradoxalmente o regresso ao ícone por parte de Didi-Huberman (e de uma certa história e teoria da arte), reenviando precisamente para a sua análise de *La Madonna delle ombre*, de Fra Angelico, querendo com isto designar, mais uma vez na linha de Peirce, uma atenção às imagens como pura presença sensível, impondo-se por si própria. Deste modo, a referência ao ícone em Didi-Huberman nada tem a ver com a problemática representativa da cópia, nem com uma preocupação ético-religiosa pela origem ou protótipo da imagem.<sup>62</sup>

Este regresso ao ícone, enquanto auto-affirmação de uma presença sensível, é, como veremos no capítulo seguinte, um dos traços do regime estético, para Rancière, dividindo o protagonismo com o outro pólo da anti-representação, i.e., com a construção linguística *ad infinitum*. A tensão entre estes dois pólos da anti-representação, não deixou de trabalhar o regime estético<sup>63</sup> e o trabalho de Didi-Huberman opera sobre esta contradição: o regime estético das artes, nas palavras de Jacques Rancière, “quis ser o da presença sensível contra a representação, o da tela de formas coloridas contra todo o tema. Mas ao mesmo tempo foi o regime do museu, da reprodução, do livro, da historicização. O que fez com que o discurso dominante sobre a arte que acompanhou historicamente o desenvolvimento da arte abstracta tenha sido o discurso iconológico.”

---

<sup>62</sup> Jacques Rancière, “Le cinéma et l’hétérogénéité des images - entretien par Sophie Charlin, Stéphane Delorme et Mathias Lavin”, *Balthazar*, nº4 (2001): 78-85, in *et tant pis pour les gens fatigués* (Paris: Éditions Amsterdam, 2009), 223.

<sup>63</sup> *Discours, figure*, nesta perspectiva revelaria, justamente, uma concepção da arte e das suas imagens integrável no regime estético, sempre apanhadas entre o estatuto da presença bruta e o do elemento linguístico, mas assinalando um esforço de ir para além desta dialéctica.



Com efeito, as práticas artísticas não figurativas e abstractas que marcaram as vanguardas pictóricas do início do século XX, fizeram-se acompanhar de um discurso em sincronia com elas, o de Wilhelm Worringer, sobre a autonomia das formas plásticas e da sua história. Deleuze tomou-o aliás como herança e procurou reabilitá-lo posteriormente, nomeadamente no já referido *Francis Bacon, Logique de la sensation*.

Contudo, na óptica de Rancière, e ao contrário do que esta conjugação inaugural faria antecipar, o discurso sobre as obras de arte que ganhou maior ascendência histórica foi o de Erwin Panofsky; este privilegia uma leitura iconográfica das obras de arte, a partir da análise de vários estratos de significação dos quadros, e precisamente ao fazer depender a interpretação das relações das formas do conhecimento da história que elas supostamente dão a ver, exclui do seu espectro de interesse toda a gama de experiências levadas a cabo pela modernidade artística.

A história de arte “tradicional” seria, pois, para Rancière, uma espécie de sobrevivência do regime de representação no interior do regime estético, permitindo o seu prolongamento. Autores como Michael Baxandall ou Carlo Ginzburg prosseguiriam nesta via, assente na convicção de que a interpretação de motivos e figuras, de modo a permitir estabelecer o instante privilegiado, a acção destacada, é condição de visibilidade da pintura.

É esta não coincidência entre o devir não figurativo da pintura e o discurso iconológico, que historiadores como Louis Marin e Didi-Huberman vêm revelar, como realça Rancière. Contrapõem-lhe justamente uma leitura das obras de arte, que consonante com o privilégio da matéria e do gesto pictóricos reivindicados pela pintura moderna, propõe uma experiência directa ou em primeiro grau da tela. Isto dá lugar a uma nova história de arte, que não a tradicional de contornos panofskianos, e que para Rancière se estrutura segundo as categorias dominantes do regime estético das artes: “o que se opõe à leitura iconológica, é a leitura da tela como registo do seu próprio processo. O que propõem estes dois autores é ler a ‘pictorialidade’ como processo inscrito no quadro, sob o quadro, a história do quadro inscrita na superfície da tela, quer seja o gesto pictórico ou a dimensão litúrgica.”

Ou seja, na óptica da abordagem da nova história de arte, se o projecto figurativo teológico não deixa de se constituir, antes da sua sistematização pelo huma-

nismo da Renascença, como uma preconização do esforço prescrito por Alberti ao trabalho dos pintores, de subjugação das figuras visíveis a figuras legíveis ou ideais, tal redobra-se ao mesmo tempo de uma dimensão figural. E é precisamente esta dimensão figural que esta outra história de arte vai destacar, na sua leitura das obras de arte antigas.

Com efeito, é neste sentido que vai a tese de Didi-Huberman, na sua proposta de releitura da obra de Fra Angélico; para o historiador, as obras de Fra Angelico, nomeadamente o *La Madonna delle ombre*, em particular o falso mármore, pintado em *trompe l'oeil*, materializam o modo de pensamento figural, como o modo fundamental do pensamento cristão, nos antípodas de toda a noção de léxico iconográfico. No caso desta obra de Fra Angelico, a interpretação de Didi-Huberman, institui, nos termos de Rancière, “uma espécie de ‘barra freudiana’, que separa o que está por cima, a representação dos santos em torno da virgem, e o que está por baixo, o informe, a chuva de manchas coloridas que simboliza simultaneamente o gesto pictural de projecção das cores e o gesto sacramental da unção. A encarnação religiosa e fenomenológica revela-se como verdade da pintura sob a representação. A pura presença é aqui afirmada sob o modo da presença sintomal contra a iconologia representativa.”<sup>64</sup>

Ou seja, a interpretação figural de Didi-Huberman faz-se eco da modalidade de pensamento desde logo inscrita pela pintura antiga e medieval, como a sua verdade, e que a análise do falso mármore permite tornar explícita. Mais do que jogar um contra o outro, o nível da representação “consciente”, e o nível “inconsciente” do figural, trata-se para Didi-Huberman de usar o segundo, literalizado pelo mármore, à semelhança do que fez Freud no seu estudo da psique, como chave para ler o primeiro. Mas precisamente no sentido inverso da abordagem lexical e iconográfica. A questão para Didi-Huberman não é recusar a inteligência metodológica e força analítica da iconologia, mas chamar a atenção para o facto de o motor da visualidade em Fra Angelico ser o ir além do aspecto presente e manifesto das coisas a representar, uma vez que as suas pinturas são respostas à pergunta “como figurar o infigurável?”

É por isso que, segundo Didi-Huberman, independentemente da pertinência epistemológica do sistema iconológico, a leitura das figuras de Fra Angelico se presta

---

<sup>64</sup> Rancière, *et tant pis pour les gens fatigués*, 225.

mal à aproximação naqueles termos, pois trata-se sobretudo de tornar sensível a potência figural das suas figuras e não de as interpretar como signos sobre os quais é possível assentar uma significação de uma vez por todas. Ou seja, não é só o falso mármore que deve ser lido numa perspectiva figural, mas também o plano “superior” da história. As *figuras* (e aqui *figura*, como veremos, designa de forma lata, na sequência da sua aceção para o pensamento cristão, quer as figuras “bem formadas”, quer as manchas informes do falso mármore) são para ser lidas acima de tudo como signos, índices, para além da semelhança com o seu referente, da presença do mistério do Verbo incarnado.

De facto, em *Fra Angelico - dissemblance et figuration*, Didi-Huberman, mostra o quanto a figura está no âmago do pensamento teológico e do trabalho de interpretação, ou exegético, que o acompanha, ecoando as reflexões de Auerbach sobre a interpretação figural dos Pais da Igreja.

Em última análise, o que visam as pinturas é suscitar o pensamento devoto, ou seja, aquele que supõe a exegese. Isto, por sua vez, supõe uma utilização das figuras, muito diferente daquela em que se constituíam como simples ilustração das histórias cristãs. Elas cumprem igualmente a função de suscitar a interpretação figural dessas mesmas histórias e não apenas de permitir partilhar a sua narrativa.

Como refere Didi-Huberman, apoiando-se em Giovanni di Genova, “as imagens religiosas respondem a três exigências: a primeira consiste em instruir os ignorantes, a segunda, que implica uma mudança de nível, consiste em ‘suscitar um afecto de devoção’, segundo a ideia de que o visível se mostra, sob este aspecto, mais eficaz do que o audível; a terceira exigência sugere que o próprio mistério da encarnação possa advir quotidianamente, através dos olhos, preencher a nossa memória.”<sup>65</sup>

No limite, a pintura destina-se a suscitar este extremo subtil do contacto com o mais profundo mistério teológico, o da encarnação, e portanto, tem de ser pensada como uma prática também ela extrema e difícil.

A hipótese de Didi-Huberman é, pois, a de que este acto pictural “consistindo na produção da ‘memória do mistério da encarnação’” - e que as pinturas de Angelico

---

<sup>65</sup> Didi-Huberman, *Fra Angelico, Dissemblance et figuration*, 47-48.

manifestam, “para além da história e da imitação ‘figurativa’ da realidade” - deve ser designado de *figura*.<sup>66</sup>

Ao separar a *figura* da *história*, Didi-Huberman pretende mostrar que o sentido de *figura* para Fra Angelico, e em coerência com o pensamento religioso que aquela procura exprimir, encontra-se nos antípodas do modo como o termo é entendido pelo historiador de arte quando se aplica a ler *figuras* “na pintura, dita figurativa, de Fra Angelico.”<sup>67</sup>

Se a compreensão de *figura* é indissociável da sua assimilação ao acto pictórico em si, é porque este se quer como tradução do mistério, o que o reveste, de certo modo, da incumbência de presentificar o paradoxo da encarnação; i.e., a pintura, na sequência de Cristo, enquanto Verbo incarnado, coloca a questão da existência visível do divino: tal como Cristo figura o infigurável, também “a pintura deve incluir no seio a visibilidade do invisível, e na sua história o inenarrável.”<sup>68</sup>

*Figura*, que Didi-Huberman escolhe para designar o essencial do gesto pictórico de Fra Angelico, liga-se em termos da história cristã da palavra, à ideia de um entendimento da figurabilidade menos como reenviando para o aspecto das coisas, a forma bem formada, o elemento cuidadosamente definido do conjunto, e mais como decorrendo de um pensamento do figural, que para resolver o problema da figuração do divino, de algum modo o que é sem imagem, se desenvolveu segundo as modalidades da dissemelhança, da relação e do virtual, nas palavras de Didi-Huberman.

“Tal supõe que um (...) quadro não seja explícito, e se constitua ele próprio à imagem do mistério que tem por missão figurar.” O que significa que figurar se conjuga com prefigurar, e com desfigurar.

Neste sentido, a aproximação às figuras implica um trabalho de interpretação que as supõe como mudança, já que o pensamento teológico, que a pintura tinha por missão exprimir pelos seus meios, consagrava este modo de ser transformado da figura, que reunia não só alteridade e dissemelhança, mas também movimento e passagem.

---

<sup>66</sup> Ibid., 48.

<sup>67</sup> Ibidem.

<sup>68</sup> Ibid., 58.

E isto liga-nos de novo ao trabalho exegético, tal como exigido pelas escrituras, enquanto trabalho sobre as figuras, “glorificação e ilustração das figuras”. “A escritura Santa é dotada de uma profundidade insondável, porque para além da sua letra - do seu sentido manifesto, da história que ela conta, ela põe em jogo todo um mundo de figuras de onde se desprende a pouco e pouco o seu espírito.”<sup>69</sup> Portanto para acedermos ao sentido da escritura devemos partir da história, isto é, ir para além dela, no sentido de ir ao encontro do que está sob ela, um sentido escondido, o mistério, por contraposição ao sentido histórico. A exegese é, por isso, menos uma leitura das histórias bíblicas como quadros de acontecimentos que encerram em si próprias o seu próprio sentido, do que uma interpretação figural no sentido de prefigurativa. A Escritura é a prefiguração do que está por vir, “a sombra do futuro”, segundo Santo Agostinho que, por sua vez, fixou o modo de leitura e transmissão das escrituras em função de quatro sentidos a libertar da sua letra: a história, por um lado, circunscrita, em termos de sentido, ao facto que narra, e os três termos do sentido espiritual, a alegoria, a tropologia e a anagogia.<sup>70</sup>

O trabalho exegético, como sucintamente referido a propósito de Auerbach, consiste em encontrar no Antigo testamento a figura que antecipa ou anuncia aquela que é para ler no Novo testamento. Nas palavras de Auerbach: “a interpretação figural estabelece, entre dois factos ou pessoas, uma relação em que cada um dos dois não se significa apenas a si mesmo, mas também ao outro, enquanto o outro compreende e realiza o primeiro. Os dois pólos da figura estão separados no tempo.”<sup>71</sup>

Trata-se de uma formulação certa relativa ao carácter operatório e diferencial de figura, entendida como o que põe os signos em deslocamento, em conversão, o que permite aos signos tornarem-se *translata*, segundo Santo Agostinho.

Assim, por exemplo, *a pedra* é não só o que permite figurar o Cristo no tempo presente do seu nascimento, mas também num tempo passado, i.e., num tempo de prefiguração. Esta natureza puramente operatória de figura explica porque é que é tão difícil, mesmo impossível, de a definir como uma coisa ou como uma relação simples:

---

<sup>69</sup> Didi-Huberman, *Fra Angelico, Dissemblance et figuration*, 62.

<sup>70</sup> Ibid., 64-65.

<sup>71</sup> Auerbach, *Figura* (1967), citado por Didi-Huberman, *Fra Angelico, Dissemblance et figuration*, 96.

a figura está sempre entre duas coisas, dois acontecimentos, dois universos, duas temporalidades, dois modos de significação.

A figura está entre a forma sensível (schema) e o seu contrário, a forma ideal (eidos), entre a forma e o informe, entre a figura figurada e a figura virtual, entre o discurso e a figura (...) Produz seja verdades desfiguradas, seja verdades pre-figuradas (...) Vacila entre um presente dissemelhante e um futuro semelhante: assemelha-se ao que não existe, mas mais tarde existirá. (...) funda assim o tempo no sentido cristão, através do seu analogismo essencial. Permite lançar uma ponte entre as origens e o fim dos tempos: ‘in figura’ é uma maneira de dizer ‘a propósito de Cristo’, mas também uma maneira de dizer ‘o que diz respeito à nossa própria esperança de salvação’.<sup>72</sup>

Este privilégio da dimensão relacional (entre lugares, momentos, figuras) sobre a de restituição do aspecto das coisas e dos seres mostra, como também refere Deleuze, quando aborda a questão da figurabilidade na pintura moderna e na pintura antiga, em *Logique de la sensation*<sup>73</sup>, que a pintura religiosa não se colocava constrangimentos à figuração dos mistérios e que o pensamento plástico que a orientava se pautava por uma grande liberdade na abordagem das histórias bíblicas que eram o seu assunto.

O que é fundamental para a emergência do figural é o intervalo, o entre dois, como vimos. A interpretação figural implica que nada se dá literalmente, sem o desvio, potencialmente infinito, das figuras e a rede de reenvios que supõem. De novo, segundo Santo Agostinho, referido por Didi-Huberman, “uma figura supõe todo um

---

<sup>72</sup> Didi-Huberman, *Fra Angelico, Dissemblance et figuration*, Ibid.

<sup>73</sup> “Num exemplo extremo, *O enterro do conde de Orgaz*, de El Greco. Uma horizontal divide o quadro em duas partes, inferior e superior, terrestre e celestial. Na parte de baixo existe claramente uma figuração ou narrativa que representa o enterro do conde, se bem que todos os coeficientes de deformação dos corpos, nomeadamente o seu alongamento, estão já aqui em obra. Mas no alto, lá onde o conde é recebido por Cristo, dá-se uma libertação louca, uma total liberdade: as Figuras elevam-se e alongam-se, estreitam-se desmesuradamente, para além de qualquer constrangimento. Não obstante as aparências, deixa de haver história para contar, as Figuras são desembaraçadas do seu papel representativo, entram directamente em relação com uma ordem de sensações celestes. É desde logo isto que a pintura cristã encontrou no sentimento religioso: um ateísmo propriamente pictórico, onde podemos levar à letra a ideia de que Deus nunca deveria ser representado. E de facto, com Deus, mas também com Cristo, com a Virgem, e também com o Inferno, as linhas, as cores, os movimentos extraem-se das exigências da representação. As Figuras erguem-se ou mergulham, ou contorcem-se, livres de toda e qualquer figuração. Elas não têm nada mais para representar ou para narrar, pois contentam-se em remeter, neste domínio, para o código existente na Igreja. Então, por sua conta, elas passam a ter a ver exclusivamente com ‘sensações’ celestiais, infernais ou terrestres.” Deleuze, *Logique de la sensation*, 18.

sistema de *signa translata*, que atribui a cada objecto a possibilidade de reenviar a um outro objecto.”<sup>74</sup>

A interpretação figural é no fundo uma conversão do sentido histórico nos três sentidos espirituais, através de um trabalho constante, delirante mesmo, de invenção significativa. Se o mistério é figurável é a partir deste exercício figural, que não depende tanto do poder de simbolização das figuras, como da instauração de um movimento figural que põe os elementos em relação e permite que se liberte de cada partícula da escritura a força anagógica, i.e., de contemplação da luz e rosto divinos, que ela reserva se a soubermos apreender.<sup>75</sup>

Para um pintor dominicano como Fra Angelico, a representação do mistério depende de uma aproximação lateral, oblíqua às figuras. Trata-se de desdobrar e deslocar os momentos e os lugares do mistério que se trata de figurar, já que figurar é na verdade pre-figurar. i.e., ir além do aspecto presente e manifesto das coisas a representar. Tal significa que a visibilidade ganha o seu valor não do que mostra, mas de uma expectativa de visibilidade que não mostra.<sup>76</sup>

Esta expectativa nomeia igualmente uma espera, ou seja, uma relação ao mistério que procede do virtual e do que, na imagem, a liga ao que deve ser cumprido num tempo por vir, e ao mesmo tempo de uma exteriorização, distanciação, em relação ao espectáculo do visível, que remete para a desfiguração do aspecto das coisas, no sentido em que nada é mais ajustado à figuração do que escapa a toda a figuração, do que a dissimilitude relativa ou radical.

Um vez que se trata, para Fra Angelico, na sequência do que foi dito, de usar a pintura para ultrapassar a história que representa, na direcção da presentificação humilde dos mistérios, nada serve melhor este propósito do que a dissemelhança, que requer a diferença entre dois reinos, entre dois mundos. Através da disseminação pictórica de indícios, desvios, traços,<sup>77</sup> que permitem ir para além do aspecto das coisas,

---

<sup>74</sup> Luc Vancheri, *Les pensées figurales de l'image* (Paris: Armand Colin, 2011), 130.

<sup>75</sup> Didi-Huberman, *Fra Angelico, Dissemblance et figuration*, 67.

<sup>76</sup> Ibid., 119.

<sup>77</sup> A dissemelhança corresponde à ideia da *figura* como signo, que transporta consigo a ideia de alteridade, bem como de dissemelhança em relação ao seu referente. Didi-Huberman convoca os escritos de Santo Agostinho sobre o signo, onde é referido que este “‘está para além do aspecto’, e é assim que faz vir ao espírito, ‘para além da impressão que produz sobre os sentidos’, alguma coisa que está fora

os quadros de Fra Angelico exibem todo o valor teórico que a dissemelhança transporta consigo: não figuram uma história, mas fazem mancha. Esta mancha que não mostra nada - nenhum objecto fixo nomeável, nenhum aspecto estável, esta mancha está lá para prefigurar.

Assim, a pintura compõe não somente analogias figurais, mas também analogias materiais que ecoam ou prolongam as primeiras. Por exemplo, a narrativa da *Anunciação* de Cortona, de Fra Angelico, contém simultaneamente a memória do pecado original - Adão e Eva renegados para o jardim em segundo plano por detrás do Anjo - a expectativa do nascimento do filho de Deus, que a virgem Maria espera, e a prefiguração do fim de Cristo; no fundo, um tempo e lugar ligados a outros tempos e lugares. A figura nasce do movimento *translata* que se produz entre estes espaços e tempos - a sucessão, por exemplo, no mesmo quadro, em S. Marco, do nascimento, da crucificação e ressurreição de Cristo.<sup>78</sup>

Por sua vez, o tratamento similar das matérias coloridas permite ao olho, por exemplo, num mesmo retábulo, fazer a ligação entre o nascimento e a morte de Cristo (*Pietà*), i.e., permitindo, mais uma vez, colocar em movimento e tornar *translata* os signos icónicos. Didi-Huberman refere, a este título, os solos de mármore de muitas das *Madonas com o menino* da pintura contemporânea de Fra Angelico, prefiguradores do sepulcro crístico.<sup>79</sup>

A pintura manifesta pois, através do seu entendimento da figura como intervalo e movimento entre lugares e tempos, e como dissemelhança, o que toda história relativa ao Cristo visa em todos os sentidos: a ultrapassagem da história.<sup>80</sup>

Toda a acepção de figural de Didi-Huberman recusa um entendimento das figuras pintadas por Fra Angelico exclusivamente a partir do sentido que adquiriram a partir de Alberti. As figuras, em Fra Angelico, não coincidem com o aspecto das coi-

---

dele.” Didi-Huberman chama a atenção para o facto de os exemplos convocados por Santo Agostinho, para ilustrar a sua definição, possuírem todas características indiciais, tal como definidas por Peirce: um vestígio de passos, o fumo de um fogo, e voz como signo da alma; o carácter indicial remeteria quer para o contacto material entre o signo e o objecto significado, quer para a dimensão não icónica, não semelhante. Didi-Huberman, *Fra Angelico, Dissemblance et figuration*, 59.

<sup>78</sup> Didi-Huberman, *Fra Angelico, Dissemblance et figuration*, 119-22.

<sup>79</sup> Ibid., 124.

<sup>80</sup> Ibid., 127.



sas, com a configuração do mundo visível, acepção da qual depende a sua capacidade de se constituírem como imagens pictóricas dotadas de história. Mesmo se não excluem totalmente esta acepção, da qual depende o reconhecimento visível, a sua apreensão para Didi-Huberman deve ser procurada na sua dinâmica figural, destabilizadora da representação e da lógica discursiva que lhe está associada, i.e., de toda a estética, entendida como aspecto mimético e de toda a retórica do verosimilhante.

### I.3. O figural de Lyotard e o Acinema

Se há semelhanças entre o figural de Lyotard e o de Didi-Huberman, elas prendem-se com uma comum inspiração freudiana e psicanalítica. No entanto, em Didi-Huberman, se as analogias com o inconsciente freudiano permitem iluminar a acepção de figural para o autor, é na medida em que este é sinónimo de uma releitura da figuração pictórica à luz de uma transcendentalização das figuras, síncrone com a história e a genealogia do cristianismo. Já em Lyotard, a referência psicanalítica é sensivelmente diferente; o figural, no limite, coincide, para o filósofo, com o espaço primário do desejo e constitui, no fundo, a matriz informal a partir da qual se mensuram todas as figuras e agenciamentos formais.

Retomaremos, agora, a acepção lyotardiana de figural, tornando explícita, de um modo sucinto, a sua transformação no interior da obra de Lyotard, e fazendo, depois, do seu espaço semântico diverso e flutuante, o ponto de partida para examinar os seus desdobramentos mais disseminados no território do cinema. De um modo resumido, apenas para relembrar o já exposto na Introdução, a necessidade de repensar as relações entre discurso e figura, em particular por relação ao estruturalismo e à fenomenologia, conduziu Lyotard a introduzir a noção de figural. Em *Discours, Figure*, Lyotard começa por apresentar duas séries de termos opostos: de um lado temos o discurso, a superfície, a significação, a oposição, o sistema (da língua, por exemplo), e a conceptualidade; do outro o visível ou, mais genericamente, o sensível, o figural, a profundidade, o sentido, a diferença, o corpo e o desejo. Lyotard mostra que o discurso não pode pretender dizer a verdade sobre o sensível ou fazer ver o dizível. A linguagem enquanto sistema coerente de signos, para fazer ver e compreender as coisas tem de as submeter à sua lógica interna. No entanto, há uma resistência de fundo por parte do sensível à sua tradução em signos linguísticos. Lyotard sublinha a diferença irreduzível das duas ordens e mostra que há espaço entre elas, que não é apaziguável pelo pensamento, pela interioridade da linguagem e do sujeito no conceito. Ao expor esta cisão, Lyotard privilegia o termo normalmente inferior no contexto da oposição entre discurso e figura, i.e., a figura. No entanto, o seu propósito não é permanecer a este nível crítico; é antes ir para além da exibição da

cesura entre ambos. O que lhe importa é a insistência de cada uma das séries na outra: do discursivo no figural (como na organização significativa de alguma pintura medieval, mas também na normalização do espaço visual em termos de geometria euclidiana pela *costruzione legittima*), do figural no discursivo (na metáfora, mas também na forma narrativa, no ritmo sintático...). Para tal, Lyotard não pode permanecer ao nível da simples cartografia oposicional das séries discursiva e figural, pois assim apenas confirma o privilégio do discurso que deseja questionar. Daí a necessidade de ir para além da crítica, na direcção da desconstrução, e a tentativa em *Discours, Figure* de fazer com que a relação entre as duas séries seja não de oposição, mas de diferença.

Trata-se de demonstrar, na primeira parte da obra, que a força crítica do figural está presente quer dentro, quer fora do discurso; que não se confina às artes visuais *per se*, pois é também uma função particular no interior da linguagem, uma alteridade dentro do discurso. A descoberta de um nível figural na palavra põe o discurso face à sua própria desconstrução, face a uma crítica da linguagem e do *logos*. Mallarmé serve, pois, a Lyotard para evidenciar a irrupção do espaço figural, a sua irredutibilidade como ordem visual, no espaço dos próprios signos, i.e., na escrita e na poesia. O poder figural da linguagem, que a despe da sua função de comunicação, ancora-se na sua natureza espacial (num espaçamento fundamental antes de qualquer ordenação pela linguística). Este poder extra-discursivo do discurso é o que é sublinhado pela figura – a figura primeiro definida como a forma visual do poema, ou seja, o modo como ele se delineia no espaço, e também a figura definida como a função figurativa e metafórica da linguagem em geral. Voltaremos a isto a seguir.

Nos últimos capítulos de *Discours, Figure*, no entanto, o figural ganha novos contornos. Deixa de ser a irrupção do visível no discurso, para passar a ser o que perturba ambos, ganhando uma cena própria. A partir de uma leitura de Freud, a irredutível distância da percepção torna-se a irredutível distância do desejo. O seu axioma é: o inconsciente não se estrutura como uma linguagem, mas como um campo de forças. O jogo dos acontecimentos pulsionais perturba tanto as exigências da boa visão, como as da dicção e perturba a sua relação, instalando o livre flutuar dos parâmetros do visível e do dizível. O desejo é agora transgressivo da própria figura e, por isso, mais destrutivo das ordens e formas estabelecidas do que a anterior noção de figural baseada no visual. A medida do figural passa a ser a força e não a forma ou a

figura. Neste sentido, interessa a Lyotard, nesta última parte, propor uma espécie de anti-estética ou energética preocupada não com a produção de boas formas, mas com a sua dimensão informe, com as formas inacabadas, com as más formas. Sendo desejo ou força, movimento incessante, exhibe as qualidades que Freud atribui ao inconsciente, de pura força de transgressão, elevando o sensível e a estética a um nível de desconstrução e crítica não só do discurso, mas também da figura enquanto forma reconhecível ou boa forma, a um nível liberto das limitações da representação. O figural é a diferença que pode atravessar o textual ou o visível, enquanto eles não são somente constituídos de oposições (o figural é a diferença que não é oposição). O espaço figural, a sua irredutibilidade como ordem visual, irrompe, assim, no espaço dos próprios signos, no espaço do discurso – é a força disruptiva que trabalha para interromper as estruturas estabelecidas nos domínios não só da escrita, mas também da visão. O figural é para Lyotard um equivalente do desejo enquanto este desfaz os regimes de representação dominantes.

Encontramos os mesmos pressupostos de desfiguração, agora do regime de representação cinematográfico dominante, no seu texto *L'Acinéma*, quase o único que dedica ao cinema, cuja possibilidade o autor localiza entre os dois extremos do movimento total e da imobilidade total, da abstracção e do quadro vivo, próximos sobretudo das franjas do cinema experimental.

Mesmo se Lyotard não menciona o filme quando elabora o seu conceito de figural, podemos reconhecer, na proposta de um acinema, um equivalente do seu trabalho de interrupção das estruturas estabelecidas nos domínios da palavra e da imagem, ao pretender designar um espaço de destruição da boa forma no cinema, identificada com o cinema narrativo e representativo, na sua tentativa de reproduzir o real a vários níveis e, em particular, no que respeita ao movimento, excluindo simultaneamente a imobilidade e o movimento aberrante ou excessivo, excepto quando estes podem ser recuperados no interior da ordem representativa.

Tal como vimos que Deleuze refere que há duas vias possíveis para escapar ao figurativo na pintura, também Lyotard estabelece duas vias para deixar de considerar o cinema do ponto de vista da representação.<sup>81</sup>

---

<sup>81</sup> Lyotard introduz, ele próprio, analogias entre estas duas direcções e a pintura, não só em *L'Acinéma*, mas também num texto posterior, de 1995, *Idée d'un film souverain*, onde explicita novamente as duas

Inicia, então, a sua análise a partir do movimento:

O cinematógrafo é a inscrição do movimento. Nele escreve-se em movimentos. Toda a espécie de movimentos; por exemplo, para o plano, os dos actores e objectos móveis, das luzes, das cores, do enquadramento, da focal; para a sequência: de tudo isto ainda, e mais dos *raccords* (da montagem); para o filme, da própria *découpage*. E sobre ou através de todos estes movimentos, o do som e das palavras, combinando-se com eles.<sup>82</sup>

No entanto, esta escrita através do movimento, visa uma selecção dos movimentos possíveis de inscrever na película:

Escrever através de movimentos, cinematografar, concebe-se e pratica-se, então, como uma incessante organização dos movimentos. As regras da representação para a localização espacial, as da narração para a instanciação da linguagem, as da forma ‘música de filme’ para o tempo sonoro. A dita impressão de realidade é uma real opressão de ordens.<sup>83</sup>

É possível estabelecer, aqui, uma relação entre a ideia de uma escrita cinematográfica regulada pelas regras do regime de representação – que reduzem o diverso a uma unidade homogénea, excluindo impulsos aberrantes e canalizando aqueles que são reconhecíveis num único e mesmo sentido: o da constituição e articulação das imagens em função de um todo orgânico, cuja identidade narrativa e respectiva progressão medem a escolha, o retalho e a fragmentação dos movimentos - e a de discurso, tal como é desenvolvida em *Discours, Figure*: um sistema coerente e fechado de referências, que funciona segundo as suas próprias regras e que para dotar as coisas de sentido linguístico, tem de as submeter ao seu ponto de vista, apagando as propriedades daquelas que são incompatíveis com ele. Tais propriedades, em termos da oposição discurso/figura, constituem um resto sensível e opaco, que fará o objecto do figural.

---

correntes propostas precedentemente, através da comparação com a pintura: “De um lado a *Visita da rainha de Sabá a Salomão* pintada por Piero della Francesca, ou então o *Tres de mayo* de Goya; do outro os grandes Pollock ou as últimas aguarelas de Cézanne feitas de algumas pinceladas de cores evanescentes.” Jean-François Lyotard, “Idée d’un film souverain”, in *Misère de la philosophie* (1995; rééd. Paris: Éditions Galilée, 2000), 214.

<sup>82</sup> Jean-François Lyotard, “L’Acinéma”, in *Des dispositifs pulsionnels* (1973; rééd. Paris: Éditions Galilée, 1994), 57.

<sup>83</sup> Lyotard, “L’Acinéma”, 58.

Do mesmo modo, encontramos uma tradução cinematográfica do figural, formulado negativamente, nesta afirmação de *L'Acinéma*: “nenhum movimento, nenhum campo que ele revela, é dado ao olho-ouvido do espectador pelo que é: uma *simples diferença* estéril num campo visual-sonoro; ao contrário todo o movimento proposto *reenvia* a outra coisa”<sup>84</sup>, ou seja, ao todo ou corpo orgânico, regulado por regras *a priori* de constituição.

Trata-se, para Lyotard, de desfazer e perverter uma certa economia do movimento, a partir da qual se gera a impressão de realidade no cinema. Com efeito, no cinema tradicional a ordenação do tempo e do espaço, através da narrativa e da perspectiva, respectivamente, garante a ligação dos movimentos singulares do filme na unidade de um todo orgânico. O cinema é encarado como um mecanismo totalizador que homogeneiza e regula os elementos no seu interior, coordenando as suas funções específicas no sentido do “bem” do conjunto, sinónimo de adequação à regra da *gestalt* (boa forma).

Contra isto, então, Lyotard evoca uma anti-cinemática em que a imobilidade (muito pouco movimento) ou a agitação extremas fazem nascer afectos e emoções intensas, impulsos que resistem à normalização no interior da totalidade do corpo orgânico.

O acinema, já o dissemos, situar-se-ia nos dois pólos do cinema tomado como grafia do movimento: logo a imobilização e a mobilização extremas. Não é senão para o *pensamento* que estes dois modos são incompatíveis. Para o económico eles estão, ao contrário, necessariamente associados; a estupefacção, o terror, a cólera, o ódio, a fruição, todas as intensidades são sempre deslocamentos no mesmo lugar. Seria necessário analisar o termo *emoção* numa *moção* que iria na direcção do esgotamento de si própria, uma moção imobilizadora, uma mobilização imobilizada. As artes da representação oferecem dois exemplos simétricos destas intensidades, um em que é a imobilidade que aparece: o ‘quadro vivo’; o outro é a agitação: a abstracção lírica.<sup>85</sup>

Como o próprio Lyotard refere no texto *Idée d'un film souverain*, em que revê a sua perspectiva sobre o cinema e algumas posições e ideias desenvolvidas em *L'Acinéma*, no ensaio de 1979 estava sobretudo preocupado em

---

<sup>84</sup> Ibidem.

<sup>85</sup> Jean-François Lyotard, “L'Acinéma”, in *Des dispositifs pulsionnels*, 66.

mostrar qual a implicação respectiva destas duas polarizações sobre a relação libidinal entre a obra e o observador. Sugeria de um modo um pouco naïve que a imobilização do sujeito induzia a extrema agitação passional do observador, enquanto este era tomado de paralisia sensório-motora face a movimentos ínfimos incessantes e desordenados inscritos no suporte.<sup>86</sup>

Se colocarmos entre parênteses o lugar onde esta acinemática se procura definir por relação a uma economia libidinal, e olharmos para o modo como apreende e descreve dois modos de relação à grafia do movimento, essência do cinema, opondo a heterogeneidade e incomensurabilidade dos movimentos acinemáticos aos movimentos comensuráveis e subordinados à narração e à representação, o acinema apresenta-se como forma através da qual o figural se mostra cinematograficamente, como jogo de desfiguração, dando a ver a impossibilidade de reconduzir a imagem a um modelo, dando-a a ver como corpo que, na sua aparente determinação, reenvia à impossibilidade de cada determinação, reenvia à abertura constitutiva de um movimento infinito.

Sendo a grande preocupação de Lyotard, no texto, a de contrapor os trabalhos das vanguardas à grande forma narrativo-representativa do cinema comercial, os movimentos aberrantes são, por isso, considerados um pouco indiferenciadamente e de um ponto vista, também ele, totalizador, a partir do único critério de supressão dos movimentos normais, constituindo-se, portanto, como diferenças que acabam por se opor ao corpo orgânico cinematográfico da mesma maneira. No entanto, é possível olhar para o cinema, enquanto todo, a partir desta perspectiva de promoção do movimento aberrante.<sup>87</sup> É o que faz Deleuze. Não só a polarização mobi-

---

<sup>86</sup> Jean-François Lyotard, “Idée d’un film souverain”, in *Misère de la philosophie*, 214.

<sup>87</sup> Convém aqui referir que o quadro vivo não implica a paragem do movimento, que não é apenas imobilidade, mas exemplar de que a imobilização resulta da disjunção entre o movimento e o movimento parado; do mesmo modo, do fluxo total, poderíamos dizer, por sua vez, que tende potencialmente para a imagem parada. Eis a seguinte citação de Lyotard, em *L’Acinema*:

“Existe actualmente na Suécia uma instituição dita do *posing*, termo pedido de empréstimo à *pose* solicitada pelo fotógrafo de retratos: jovens mulheres alugam a casas especializadas os seus serviços, os quais consistem em tomarem, vestidas ou despidas, as poses que os clientes desejam, enquanto que a estes é interdito, pelo estatuto destas casas que não são de prostituição, tocarem de que maneira seja os modelos. Instituição que, dir-se-ia, é talhada à medida da fantasmática de Klossowski, o qual sabemos a importância que acordava ao quadro vivo como simulacro quase perfeito do fantasma na sua intensidade paradoxal. Mas é preciso, neste caso, ver como se distribui o paradoxo: a imobilização parece só atingir o objecto erótico, enquanto que o sujeito se veria confrontado com a mais viva emoção.

Sem dúvida que não é assim tão simples como parece (...) o quadro vivo em geral, se detém um potencial libidinal garantido, é porque põe em comunicação a ordem teatral e a ordem económica; é

lidade/imobilidade, como expressão do movimento aberrante, pode ser encontrada no seio do desenrolar realisto-narrativo de filmes fora do âmbito experimental <sup>88</sup> – ou, como diria Deleuze, não só a imagem-movimento contém desde logo, nela mesma, o movimento aberrante –, como o movimento aberrante assinala o que trabalha e vem evidenciar o cinema moderno: a apresentação directa do tempo. Se o que o acinema procura descrever, enquanto movimento aberrante demarcado do movimento normal dominante, se estende para além do cinema experimental, o *figural* pode ser o nome para designar esses esforços cinematográficos que escapam ao movimento regular definido pela lógica sensório-motora da acção-reacção, ou seja, ao regime do cinema narrativo de acção; neste sentido, seria possível estabelecer uma identidade ou, pelo menos, uma proximidade entre o *figural* transporto neste termos para o âmbito fílmico, via o acinema, e a imagem-tempo deleuziana. Podemos, então, dizer que a ideia de movimento aberrante, que estava desde logo em causa em *L'Acinéma*, é aquela que permite a Deleuze fazer a passagem da imagem-movimento para a imagem-tempo, designando a sua especificidade, ou seja, a ultrapassagem para Deleuze da acção e da representação. <sup>89</sup> Voltaremos a esta ligação entre o *figural* e a imagem-tempo mais adiante. Se, aqui, se tratou de chamar a atenção para o facto de o próprio Lyotard sugerir que o verdadeiro *enjeu* do acinema pode ser o próprio cinema realisto-narrativo, ou seja, a própria figuração, ou, pelo menos, para o facto de o acinema não ter de ser necessariamente tomado como remetendo exclusivamente para as franjas do cinema experimental; mais à frente tratar-se-á de recorrer ao *figural* para sublinhar o

---

porque usa 'pessoas totais' como regiões erógenas destacadas às quais ligar as pulsões do espectador." Jean-François Lyotard, "L'Acinéma", in *Des dispositifs pulsionnels*, 66.

O potencial erótico sugerido pelo quadro vivo, se o projectarmos agora no ecrã cinematográfico, tal como o descreve Lyotard, prende-se entre outras coisas, com a tensão entre a imobilização dos modelos e a evidência de uma vida, caracterizada pelo movimento e pela animação dos corpos, que pode irromper a qualquer momento. Por outro lado, a pose imóvel dos modelos destaca e erotiza certas partes do corpo e, no caso da materialização cinematográfica do quadro vivo, mais do que apontar para o contraste entre a imobilização do objecto erótico e a agitação emocional do espectador, sublinhada por Lyotard, remete para a disjunção entre a imobilidade dos corpos e a mobilidade cinemática.

<sup>88</sup> Nos termos de Lyotard, manifestando-se "no encontro de um plano, de um plano-sequência ou de um encadeamento necessário à intriga, logo funcional em relação ao projecto global, com um espaço-tempo que não está finalizado", i.e., indeterminado e em bruto. Jean-François Lyotard, "Idée d'un film souverain", in *Misère de la philosophie*, 215.

<sup>89</sup> Contra Christian Metz e toda a categoria do imaginário, Deleuze dirá que a partir do neo-realismo encontramos no cinema alguma coisa que desafia toda a ideia de código fílmico – um choque que retira a visão dos movimentos e hábitos usuais, ligando-a a um tempo ou virtualidade, irreduzível aos movimentos da narração verídica.



que nas considerações de Deleuze sobre a imagem-tempo escapa justamente ao paradigma realisto-narrativo (sobretudo por relação à leitura de Rancière).

#### I. 4. O figural no cinema: Dubois, Brenez.

Conforme referimos, Lyotard nunca aplica o termo figural no contexto do cinema. Como vimos, *L'Acinéma*<sup>90</sup> não o refere e *Discours/Figure* contém apenas uma curta menção de natureza cinematográfica – a Georges Méliès. No entanto, independentemente do seu autor, depois de se ter desenvolvido na pintura, em consequência de trabalhos como o de Georges Didi-Huberman, que analisámos sucintamente atrás, o termo irrompe no âmbito dos estudos cinematográficos, nomeadamente com autores como Philippe Dubois e Nicole Brenez.

Antes de abordarmos esta expressão propriamente cinematográfica do termo, propomos retomar fugazmente a genealogia do figural, embora agora tal como traçada pelo próprio Lyotard, através do modo como usa as iluminuras do século XI para expor a dissociação do espaço discursivo e do espaço figural, que está na origem da problemática de *Discours/Figure*. Parece-nos que esta incursão pode servir de introdução, a vários níveis, aos contornos que queremos evidenciar em relação à exploração do cinema na perspectiva do figural. Com efeito, a miniatura permite oferecer um confronto imediato e não metafórico dos dois espaços, o espaço do texto e o espaço da figura. Neste sentido, favorece uma concepção de imagem que a afasta da sua aceção simbólica e icónica - aquela em que a imagem não tem propriamente uma especificidade de imagem, podendo instalar-se na escrita como o fariam a metáfora ou a alegoria, ao mesmo tempo que se funda em procedimentos de substituição, metafóricos precisamente (a imagem está em vez de uma história, de um conceito que ilustra ou que figura de modo analógico) - e a aproxima da ordem do índice, em que à semelhança do que acontece para a fotografia, a imagem designa o que se vem inscrever como uma marca no pensamento, o que deixa o seu traço no instante do seu desaparecimento.<sup>91</sup>

---

<sup>90</sup> Jean-François Lyotard, “L’Acinéma”, in *Des Dispositifs Pulsionnels* (1973; rééd. Paris: Éditions Galilée, 1994), 57-69.

<sup>91</sup> Seguimos aqui de perto a sugestão de uma leitura indicial das iluminuras em *Discours, figure*, por parte de Jean-Clet Martin, Cf. “Enluminures - à propos de Lyotard”, in *Le moment philosophique des années 1960 en France*, dir. Patrice Maniglier (Paris: PUF, 2011), 515.

Podemos aproximar a distinção entre estes dois tipos de imagem, da diferença benjaminiana entre alegoria e “fragmentação alegórica”, tal como o autor a aborda, por exemplo, em *A origem do drama barroco alemão*.<sup>92</sup> O que funda a alegoria é o princípio de similitude, a semelhança da imagem com um conceito ausente; e é precisamente isto que Benjamin descarta em nome da *fragmentação alegórica*, como equivalente de um “movimento infinito para reunir os extremos”<sup>93</sup> da imagem e do conceito, do discurso e da figura, do enunciado e do visível.

A análise caligráfica que Lyotard empreende das iluminuras da Bíblia de São Marcial de Limoges e da Bíblia de Moissac, são um bom exemplo disso mesmo.

Com efeito, a iluminura corresponde, na altura assinalada, ao exercício de uma arte menos censurada, em relação ao controlo exercido pelos monges sobre as imagens, já que era suposto os letrados terem um maior poder de resistência ao tipo de ilusões produzidas por elas. Lyotard escolhe este período por várias razões: é muito profícuo, sobretudo em Cluny, em termos de produção da arte da iluminura, que será proibida algumas décadas depois por Bernard de Clairvaux; por outro lado, é um período decisivo quanto à concepção do estatuto do discurso, no contexto da tradição monacal, por intermédio de figuras como Abélard e Hugues de Saint-Victor, pondo em causa a articulação tradicional entre textual e figural (“no primeiro caso, corresponde a uma vontade de emancipar o discurso do que o mito cristão aí aloja de figuras não criticadas; no segundo, a um esforço para pensar o visível como um traço do Criador diferente da escrita.”<sup>94</sup>).

Lyotard analisa dois exemplos neste âmbito, um retirado da Bíblia de S. Marcial de Limoges e o outro do Evangelho de Moissac<sup>95</sup>, os dois de letras maiúsculas introdutórias de páginas de abertura dos respectivos livros, pois considera-os reveladores do que a destabilização do equilíbrio instituído entre discurso e figura pode produzir em termos de visibilidade das forças que o constituem. Estas maiúsculas

---

<sup>92</sup> Walter Benjamin, *L'origine du drame baroque allemand*, trad. S. Muller (1925; rééd. Paris: Flammarion, 2000).

<sup>93</sup> Jean-Clet Martin, “Enluminures - à propos de Lyotard”, *Ibid.*, 516. A noção de imagem dialéctica, o intervalo sem resolução entre o Agora e o Outrora, ecoa já na noção de *fragmentação alegórica*. Ambos os termos implicam o tempo, a história, contrapondo-se à imediatez do símbolo no modo como nele conteúdo e forma se implicam mutuamente.

<sup>94</sup> Lyotard, *Discours, Figure*, 169.

<sup>95</sup> Cf. Lyotard, *Discours, Figure*, pranchas 1 e 3 das páginas 403 e 405, respectivamente.

fazem parte do corpo do texto, mas ao mesmo tempo constituem uma excrescência em relação a ele, no sentido em que o seu sentido literal, por exemplo, a literalidade de uma letra como o “L” é invadida, no plano da própria caligrafia, de um sentido figural. No entanto, esta transgressão da língua no sentido da imagem, produz figuras que não são nem da ordem do discurso, nem da de uma suposta naturalidade da língua (no sentido da demonstração de uma relação intrínseca entre as letras da língua e o que elas representam). Ou seja, o que produz visível não é a relação da letra enquanto signo às coisas, mas a própria letra na sua dimensão plástica e espacial.

No primeiro exemplo, Lyotard destaca a imbricação entre o espaço da figura e o espaço do texto, entre a diferença sensorial e a oposição convencional, no interior da própria letra:

Se tivermos em conta o índice de figurabilidade e textualidade de cada plano vemos que um plano textual trabalhado figuralmente contém um plano figural com valor escritural (ou seja, em que os elementos da imagem estão codificados, prontos à decifração por parte do leitor conhecedor do respectivo léxico), que ele próprio inclui dois planos onde texto e figura estão associados <sup>96</sup>;

no segundo caso, destaca a posição de exterioridade em que texto e imagem estão, um por relação ao outro: as palavras estão colocadas por baixo e à direita da figura, à maneira de uma legenda que a comenta; a figura do Evangelista tem o seu espaço plástico próprio, no exterior do plano da letra; por sua vez a Letra maiúscula perde legibilidade, invadida que está por uma série de figuras e criaturas fantásticas, encostadas e agarradas aos seus contornos.

Para Lyotard, este último exemplo é de algum modo premonitório da insinuação de uma ruptura entre os dois espaços; contudo, apesar da separação mais marcada entre os dois espaços, a verdade é que o espaço da figura, do Evangelista São Mateus, continua a constituir-se, e de um modo ainda mais acentuado do que na Bíblia de Limoges, como uma imagem escrita do Santo, “uma letra figurativa” - o plano da imagem, em que os elementos da figura funcionam como signos que “reenviam para traços relevantes no repertório das personagens da História Santa”, organiza-se em função de um sistema de oposições, de traços invariáveis, em tudo

---

<sup>96</sup> Lyotard, Ibid.

idêntico ao da língua, ou seja, que reflecte “o que rege o campo semântico da história cristã.”<sup>97</sup>

De forma diversa, o que os dois casos mostram é uma suspensão da regra que liga a escrita como sentido à sua caligrafia, já que esta (des)união se traduz num desacordo dos signos e do respectivo desenho, não regulamentado e não regulamentável, que a topologia da letra e o seu extravasamento extra-linguístico exprimem, segundo formas e graus de intensidade diversos. Na bíblia de Moissac, “a escrita toma conta da expressão plástica e contrai-a, o figurativo invade a letra e começa a desconstruí-la.”<sup>98</sup> Na de Limoges, “os dois planos encontram-se fortemente diferenciados graças à sobriedade da inicial, por um lado, e, por outro, à plasticidade relativa do espaço curvo da imagem; mas são habilmente encaixados uns nos outros.”<sup>99</sup>

Face ao que era a regra instituída pelos pais da Igreja relativa ao uso da imagem, que suponha a subordinação do sentido sensível à significação articulada<sup>100</sup>, as iluminuras abrem a possibilidade de por em causa o equilíbrio desta dialéctica entre signo e imagem, contraindo a língua e desconstruindo a imagem, e instaurando assim a dissemelhança. Com efeito, na iluminura, o que ressalta é o desacordo das duas ordens, a sua não comensurabilidade, permitindo à imagem escapar à literalidade do texto sagrado (no sentido do seu dever de *ut pictura poesis*: no fundo, da sua transparência ao nível da significação, tal como acontece para o signo linguístico, que não vale pelo seu significante, mas pelo que significa), e à palavra ser violentada por uma escrita, que também ela se opacifica ao nível caligráfico. Percebe-se que, na altura, tenha sido visto como desejável a sua interdição.

Lyotard, através da iluminura, enfatiza o espaço próprio ao visível, espaço topológico, que este jogo de signos abre, e que não equivale ao espaço de significação, e em que o ver e o dizer entram em ligações segundo procedimentos que nada têm a ver com a semelhança ou a projecção metafórica, e sim com o espaçamento das figuras. Colocados fora de um regime ou espaço de compatibilidade, discurso e figura en-

---

<sup>97</sup> Ibid., 171.

<sup>98</sup> Ibid., 172.

<sup>99</sup> Ibidem.

<sup>100</sup> Ibidem.

tram em ligações de desregulação estrangeiras quer à linguística, quer à fenomenologia.<sup>101</sup>

O interstício deleuziano, a diferença entre o ver e o falar foucaudiana, são prenunciados aqui.

Depois desta incursão pela iluminura, que não deixará de dar os seus frutos ao nível da análise cinematográfica, como abordaremos em fim de capítulo, retomemos para já a sua proximidade da ideia de que uma figura, no sentido de Benjamin, é a imagem de um estilhaçamento, de uma deslocação do sentido, que deixa de corresponder a uma organização de tipo linguístico ou mimético, em que a forma é suposto reenviar de modo imediato e sem resto a um conteúdo, a um conceito, a um modelo exterior a que se assemelha. Apesar de Benjamin não admitir à fotografia (e muito menos ao cinema), a não ser por um curto momento, a possibilidade de ser o registo do que, no real, não sucumbe à representação, e de preservar, assim, o seu traço, a sua inscrição traumática, a verdade é que a concepção de figura enunciada permite, também, complexificar as concepções ontológicas do cinema que o fundam no carácter indicial da imagem – o *ça a été*, a presença da realidade, neste caso, o realismo de Bazin e a essência do cinema como produção de uma visão não manipulada das coisas: o cinema como restituindo o traço não só da realidade, mas também do pensamento. Isto é válido, por exemplo, para Nicole Brenez, que abordaremos já de seguida, em que o que é privilegiado, nos seus estudos e análises filmicas, é a dimensão indicial da imagem cinematográfica, combinada com a ideia de uma imagem que se auto-sustenta sem precisar de retirar a sua significação de algo exterior de que seria a cópia; ou, para Philippe Dubois, no seu estudo de Jean Epstein e do *Le Tempestaire*, em que podemos falar do figural como coincidindo com um excesso de real, que a máquina inteligente, i.e., o cinema, inscreve como traço de um pensamento que nos mostra, revela, aquilo que desconhecíamos da realidade e de nós próprios.<sup>102</sup>

---

<sup>101</sup> Tom Conley, que abordaremos em fim de capítulo, prossegue de certo modo este tipo de trabalho, no âmbito da literatura da época clássica; com efeito, reinvidicando a influência de Lyotard, interessa-se por esta nova dimensão figural do discurso, por estas novas figuras do discurso e investiga as suas ocorrências, por exemplo, ao nível da literatura e poesia modernas francesas. Interessam-lhe procedimentos tipográficos que chamam a si esta discordância, esta diferença das imagens e dos signos segundo uma mimesis verdadeiramente desarticulada. No entanto, a referência de Conley é o *rébus* e não este espaço medieval da iluminura.

<sup>102</sup> E também para Deleuze, como fica patente nos argumentos que avança em relação a Bazin, a propósito dos seus comentários ao neo-realismo e ao acrescento/suplemento de realidade que aquele

## II. 4.1 Philippe Dubois: o poético como manifestação do figura cinematográfico

Um dos autores que se interessa pela noção de figural e o seu impacto, quer na criação, quer na análise cinematográficas, é Philippe Dubois; o seu projecto teórico, claramente devedor do figural de Lyotard, faz deste conceito, como bem o resume Jean-Michel Durafour, no seu livro *Jean-François Lyotard : Questions au cinéma*,

a pedra de toque de uma inteligência das imagens filmicas, a partir de uma partição entre figurativo (o visível ou a percepção óptica), figurado (o legível ou a percepção articulada), figurável (o que tem a potência de se tornar figurativo ou figurado) e figural (esse “qualquer coisa de outro” – figurável, mas não figurativo ou figurado – que acontece às imagens <sup>103</sup>,

e que impõe “um ponto de vista mais sensível à organicidade das matérias, à fluidez dos espaços, às modulações da forma e do informe, aos efeitos - poéticos, irónicos, lúdicos, líricos, etc. - do que não é nem sentido, nem semelhança, mas da

---

suporia, justamente em termos do critério da imagem não ser tanto o real como a relação que este mantém com o imaginário, o mental.... “não é antes ao nível mental, em termos de pensamento que o problema deve ser colocado?”, pergunta Deleuze. Antecipando o que retomaremos no terceiro capítulo, o movimento da imagem mais do que índice de realismo (o registo das relações espaço-temporais certas, de acordo com Bazin), é índice do processo pelo qual a imagem se faz realidade e os objectos, pelos quais o movimento se reparte, se fazem imagem, tal como refere Deleuze a propósito de Pier Paolo Pasolini. Com efeito, Pasolini considera que cinema e realidade estão unidos, não por um mecanismo de reflexo da mimésis, mas pela organicidade de um movimento de pensamento que envolve, simultaneamente, cinema e realidade, de modo a que um e outro só unidos adquirem sentido. O movimento das imagens ao invés de ser um índice do real torna-se índice do seu desvelamento. Neste sentido, a leitura de Deleuze do “cinema como língua da realidade”, de Pasolini, permite-lhe uma primeira aproximação ao cinema como pressupondo a existência de uma matéria inteligível composta de signos pré-linguísticos, como condição de direito do cinema. A realidade reproduzida pelas imagens é, ao mesmo tempo, o que é exprimível pela matéria sinalética do cinema, enquanto atravessada por processos de pensamento, que são diferentes para a imagem-movimento e para a imagem-tempo. A organização caligramática dos enunciados e das visibilidades no cinema, tal como Deleuze a aborda a partir *Foucault* e do seu estudo sobre o caligrama, a pretexto de Magritte, evidenciaria precisamente a colocação do problema a esse nível: a relação que o cinema mantém com o pensamento, no caso da imagem-tempo, é inseparável de esquemas de pensamento que não têm por objecto a realidade, mas a realidade da própria imagem, enquanto conjunto de signos exprimíveis que ela exprime. Este conjunto de imagens e signos corresponde não a um estado de coisas, mas a um campo problemático que permite precisamente a ligação entre o cinema, os seus procedimentos e operações, e os processos de pensamento característicos da imagem-tempo. Assim, a separação do ver e do falar surgida com o cinema moderno, que traduz determinadas soluções estéticas dos cineastas, como a primazia do interstício figural na imagem-tempo, é ao mesmo tempo a expressão de um exterior problemático, do qual depende o seu aparecimento.

<sup>103</sup> Jean-Michel Durafour, *Jean-François Lyotard : Questions au cinéma* (Paris: Puf, 2009), 91.

ordem da força, não o que acontece na imagem, mas o que acontece à imagem.”<sup>104</sup> Todos os fenómenos em que se trata de um interesse pelas imagens cinematográficas, menos como representação, e mais como presença).

Dubois dedica-se, pois, a uma sistematização dos usos da noção de figura, e traça a sua genealogia em termos de uma divisão clara entre a figura como saber (o figurado) e a figura como ver (o figurativo), diagnosticando, por último, o plano do figural e a sua dimensão de sintoma, que reenviaria para um plano inconsciente da figura. Este figural tem muitas afinidades com o que Lyotard propõe no final de *Discours, figure*: o figural como liberto de qualquer referência externa, ou seja, da ordem discursiva - conceito, história, narração -, na medida em que esta subsume as figuras, as imagens; e o figural como a figura do infigurável, do imaterial como tal<sup>105</sup>; no fundo, o figural como um outro espaço, espaço matricial, trabalhado pela lógica do desejo, i.e., pela lógica da transgressão, por oposição à lógica da articulação. Nele domina a imagem e a sua matriz ancorada no desejo, como forma de exprimir a transgressão, o excesso de figuras; como forma de introduzir a dissemelhança e desfiguração nos dois espaços, o da figura e o do discurso, em relação ao fechamento sistémico do discurso.

Ao mesmo tempo, o figural, assim perspectivado, permite que se instale, precisamente, uma nova figura, um novo *topos* do pensamento, em que o discurso e a figura, o saber e o ver, não reenviam um para o outro, segundo as lógicas disciplinares tradicionais, a iconografia ou a retórica, por exemplo, i.e., segundo as lógicas da semelhança, da causalidade, etc., e incentivam antes outras associações transversais do ver e do dizer; o seu modelo é, em Lyotard, esse espaço transgressivo por excelência - o inconsciente e, por extensão, as operações figurais que o tornam manifesto, por exemplo, a partir do trabalho do sonho: relações laterais das palavras e das imagens, tráfico oculto da metáfora, no fundo as operações de condensação, deslocamento e figurabilidade que fazem o estilo do sonho e também da poesia, o seu trabalho, como diria Freud.

---

<sup>104</sup> Philippe Dubois, “L’écriture figurale dans le cinéma muet des années 20”, in *Figure, Figural*, sous la direction de François Aubral et Dominique Chateau (Paris : L’Harmattan, 1999), 248.

<sup>105</sup> Cf. Schefer, “Qu’est-ce que le figural?”, 919.



Se nos importa convocar o projecto de Dubois e o modo como procura encontrar uma tradução do figural no cinema, é na medida em que ele parece espelhar, para a imagem fílmica, a assimilação ao poético que Lyotard lhe reconhece no âmbito do discurso: o figural é a manifestação do poético no discurso.

Se, no início de *Discours, Figure*, se trata de mostrar como o discurso é, ou pode ser, habitado pelo sensível no seu próprio seio, recorrendo para tal ao exemplo de um poema paradigmático a este nível, o de Mallarmé - no fundo, o poema serve para permitir começar a delinear os contornos do espaço figural e evidenciar o seu funcionamento: o poema como imagem/alegoria do espaço figural, da sua operatividade -, no final, trata-se de olhar localmente para o poético como manifestação, por excelência, do figural discursivo e analisar o que isto significa de facto.

No início, trata-se de usar o poema para tornar perceptível a existência de um espaço figural, no interior do discurso, de qualquer discurso, da sua existência enquanto espaço também ele sensível, à semelhança do espaço da designação perceptiva.

No fim, o figural é a presença do poético no discurso. “O que quer isto dizer?”, pergunta Lyotard: “que as coisas irrompem na fala, i.e., que falamos por coisas? Sim, mas as coisas não estão propriamente no papel. Mas também não estão propriamente no espírito, como tende a supor uma ideia de poesia que a assimila algo apressadamente à imagem.”<sup>106</sup> Segundo a perspectiva de Lyotard, a poesia tem muito a ver com o significante: as figuras do discurso inscrevem-se no papel e na voz, sem serem matérias espirituais. “O poeta trabalha exclusivamente com o significante linguístico. Mesmo quando o texto se lê sobre um caligrama”, os contornos deste “continuam a ser traçados com letras formando palavras ou frases. O legível não é repudiado. Paradoxo do figural que se vem albergar no texto sem o destruir, mas desconstruindo-o.”<sup>107</sup>

Ao mesmo tempo, como dito atrás, o que a topologia mallarmeneana da página branca nos revela é o intervalo entre as palavras e as coisas, expresso no “falar não é ver” de Blanchot, quando o signo é trabalhado no sentido da sua “imagem acústica”, i.e., no sentido do limite do próprio discurso, na direcção da coincidência

---

<sup>106</sup> Lyotard, *Discours, Figure*, 307.

<sup>107</sup> Ibidem.

total do significado com o significante gráfico ou acústico, com o ruído da inscrição da escrita na página branca, quando o esgotamento e o silêncio da palavra lhe dão contornos visíveis, “indicam a sua fronteira torturada” <sup>108</sup> (pois, como diz Lyotard, a propósito de Mallarmé, se há indissociabilidade entre a linguagem e o sensível, ela não se dá no plano da significação, mas no plano da visibilidade do signo como inscrição <sup>109</sup>).

Retomando termos explicitados na Introdução, ao apontar para esta relação entre a palavra e a coisa <sup>110</sup>, que escapa aos espaços de significação, através de um

---

<sup>108</sup> Jean-Clet Martin, “Enluminures - à propos de Lyotard”, 513.

<sup>109</sup> “A escrita distingue-se da palavra, na medida em que ela oferece através dos seus signos um traço visível da ideia. Ora, este traço, para Mallarmé, não pode ser arbitrário. (...) a escrita institui sempre, o que não faz a palavra, uma dimensão de visibilidade, de espacialidade sensível, que permite justamente fazer ver o universo recreado a partir da sua divina transposição. A noção (ou o significado) deve, pois, ser representado sensivelmente, ‘exprimido’ num espaço que é o do objecto, e sem nada perder de si, do seu conteúdo e da descontinuidade do conceito. É a partir desta contradição que se elabora *Un coup de dés*... Neste texto, trata-se de um acto pelo qual se deve pôr fim à contingência. Este acto é o de escrever a obra, de produzir um discurso absoluto, o ‘Livro’, que é representado como o ‘Número’ - este número é trazido, talvez, pelo lance de dados do Mestre, antes de desaparecer. A obra, porque fala no vazio de toda a condição exterior ao puro discurso e não oferece senão a noção (que para Mallarmé, enquanto reminiscência do objecto abolido, deve ter sido produzida por sensação - transposição que passa pelo registo do afecto e faz com que a noção seja da ordem do prazer e não do conhecimento), deve abolir o acaso, i.e., o outro da linguagem, a sua referência. Mas, o que diz *Un coup de dés*... é que a linguagem não abole o seu outro, que a própria obra faz parte do sensível, e que não há que escolher entre o escrito e a sua renúncia, em suma, que o problema é falso, e que nada terá lugar senão o lugar. Que a linguagem e o seu outro são inseparáveis é a lição do poema. Mas esta indissociabilidade não é dada por Mallarmé, a partir de dentro da linguagem, significando-a, mas fazendo-a ver, ou seja, insinuando o respectivo plano, emblema da contingência, no signo - inscrição, cunho - da noção. Daí o trabalho sobre a tipografia.” Lyotard, *Discours, Figure*, 64.

<sup>110</sup> “A escrita começa apenas quando a linguagem, voltada sobre si própria, se designa, se apreende e desaparece. A escrita não se concebe nem a partir da manifestação vocal, nem a partir da manifestação visível, uma e outra aparecendo como opostas apenas em função de uma oposição de convivência, que desperta somente no reino do Aparecer como sentido, a luz como presença, a pura visibilidade, que é também pura audibilidade. (...) Admitamos (...) que a escrita (...) tenha rompido com a linguagem, seja o discurso escrito, seja o discurso falado. Admitamos o que traz essa ruptura: ruptura com a linguagem entendida como o que representa, e com a linguagem entendida como o que recebe e dá o sentido, e logo também com esse misto significante-significado que substitui hoje, nas distinções (é verdade já ultrapassadas) da linguística, a antiga divisão da forma e do formulado: dualidade sempre pronta a unificar-se e tal que o primeiro termo só ganha a sua primazia restituindo-a desde logo ao segundo, no qual necessariamente se modifica - deste modo Valéry caracteriza a literatura pela sua forma, dizendo que é a forma que dá o sentido ou que significa, mas este significado próprio à forma faz também da forma o que não tem outro papel senão exprimir esse novo sentido: a concha pode bem estar vazia, ela recebe desse vazio a presença que a informa. Ruptura então com o signo? Pelo menos, com tudo o que reduzisse a escrita a conceber-se, como o precisa Foucault, a partir de uma teoria da significação.

Escrever não é falar; o que nos conduz à outra exclusão: falar não é ver, e assim, a rejeitar tudo o que, entendimento ou visão - definisse o acto em jogo na escrita como a apreensão imediata de uma presença, que esta seja de interioridade ou exterioridade. O corte exigido pela escrita é corte com o pensamento quando esta se dá por proximidade imediata, e corte com toda a experiência empírica do mundo. Neste sentido, escrever é também romper com toda a experiência presente, estando desde logo comprometida com a experiência do não manifesto ou do desconhecido - é por isto que a descoberta do

movimento aquém da linguística, Lyotard visa o outro da linguagem, mas que não se ancora no espaço de designação, tal como tradicionalmente concebido pela fenomenologia, e sim num exterior mais radical, que faz pensar em Blanchot e em Deleuze.

Por sua vez, a linha que vimos ser possível estender da exploração lyotardiana do figural, em Mallarmé, até ao “falar, não é ver”, de Blanchot, teria como correspondente para a imagem, em geral, e o cinema, em particular, o “ver, não é falar”. Se podemos dizer que a literatura e a poesia mais contemporâneas, no sentido do seu entendimento em função da noção de literatura e de espaço literário de Blanchot, se confrontam com este limite de si próprias, com este “falar, não é ver” (sendo que ele se traduz, paradoxalmente, entre outras coisas, como vimos, na irrupção do sensível no plano do discurso, enquanto dimensão visual do significante gráfico), o cinema faria suas as preocupações da poesia ao nível do que constitui primordialmente a sua matéria, a matéria visual, com a sua irreduzível opacidade, a sua resistência ao discurso. Teríamos, então, toda uma exploração cinematográfica do figural que seria o equivalente poético para a imagem do que analisámos sucintamente para a literatura. Jean Epstein é um exemplo muito interessante disso, a começar pela sua concepção de cinema, do modo como a materializa nos seus filmes. Se o poético é a manifestação do figural ao nível do discurso, o que se passa ao nível da imagem? Como se dá ver o poético, ou melhor, tendo em conta o que nos interessa, como se manifesta e constitui o poético cinematográfico? Através de um cinema da *opsis* e não do *muthos*, um cinema que privilegia o espectáculo do visível, em detrimento das histórias, como diria Rancière, referindo-se às considerações de Epstein. Como se produz ele?

Se pensarmos que Epstein também foi poeta e reflectiu sobre o poético da poesia, aproximarmo-nos da sua concepção mais estrita de poético, ao nível do seu entendimento para a língua, revela-nos pontos de contacto com a sua visão do cinema, no sentido de esta poder ser lida como um prolongamento do seu entendimento da poesia, para fora da esfera da língua. Epstein reconhece na poesia de que é contemporâneo um novo estado da inteligência. Ecoando o espírito do tempo, a sua tese em *La poésie d'aujourd'hui, un nouvel état de l'intelligence* é a de que “a poesia moderna manifesta, nalgumas das suas produções, uma transformação brutal do pensamento,

---

inconsciente entendido como a dimensão do que não se descobre, é juntamente com a escrita não falante, uma das principais etapas na direcção da libertação do teológico.” Maurice Blanchot, *L'Entretien infini* (Paris: Gallimard, 1969), 390-91.

por aceleração e relaxamento do raciocínio, por cansaço intelectual.” Epstein “liga a um facto fisiológico, a fadiga, o novo estado poético que profetiza.” <sup>111</sup> A fadiga<sup>112</sup>, abre a porta ao semi-sonho e transforma o pensamento-raciocínio em pensamento-poema, a lógica racional dá lugar à lógica onírica: “a poesia moderna assemelha-se aos sonhos. Define-se pelo mesmo estado de pensamento, caracterizado pela falha ou mesmo pela ausência de inteligência racional.” <sup>113</sup> Estamos, aqui, próximos de Lyotard e do modelo do inconsciente e das operações do sonho, que estão na base do figural.

Esta ideia do poético como manifestação do pensamento moderno, de uma nova imagem do pensamento, de um figural, no sentido de uma nova configuração das relações entre o visível e o dizível, sobrevive na sua concepção do que são as possibilidades do cinema; ou melhor, o cinema é o lugar por excelência desta concepção de poesia, ao mesmo tempo que a poesia literária deve ser lida como um caso no interior de uma aceção mais abrangente de poesia; de algum modo, o cinema que Epstein prescreve é indissociável deste modernismo do pensamento, que ele reconhece primeiro nalguma poesia do seu tempo, mas que na verdade não se esgota nela, sendo antes sintoma de uma poética mais alargada que tem no cinema o seu mais fiel representante.

Com efeito, a passagem do pensamento-raciocínio ao pensamento-poema encontra nas palavras um impedimento: segundo Epstein, as palavras perderam a ligação às coisas e às sensações que fazem emergir em nós, ao ponto de se tornarem abstracções, puras significações que nada exprimem, incapazes de evocar a vida e a

---

<sup>111</sup> Jacques Aumont, “Cinégénie, ou la machine re-monter le temps”, in *Jean Epstein, cinéaste, poète, philosophe*, sous la direction de Jacques Aumont (Paris : Cinémathèque Française, 1998), 88.

<sup>112</sup> A fadiga é o resultado de um estado da sociedade, e mesmo da civilização, qualificado de “racionalizante” e que procura abafar “os valores instintivos e irracionais”. Ora, o cinema exerce uma acção “desracionalizante”: este é o seu maior poder “que permite começar a explicar o entusiasmo, mesmo inconsciente, com que este novo meio de expressão foi acolhido por uma época ameaçada ou atingida pela fadiga intelectual devido à extrema racionalidade da sua cultura.” Epstein citado por Olivier Leblanc, “La poétique Epsteinienne”, in *Jean Epstein, cinéaste, poète, philosophe*, sous la direction de Jacques Aumont (Paris : Cinémathèque Française, 1998), 29-30.

“(…) é porque ele é uma linguagem-espectáculo, mais emocional do que racional, porque é criador da mais pré-fabricada, assimilável, massiva, intensa, popular poesia, que o cinema remedia tão bem certos inconvenientes da civilização racionalista, da qual se torna assim um equipamento indispensável. A fadiga intelectual criou uma necessidade de poesia grosseira fácil e uma receptividade a esta à escala de toda a humanidade, engrenada no progresso, e que não fazem senão crescer.” Epstein, “Rapidité et fatigue de l’homme spectateur”, *Mercure de France* (1er nov., 1949), retomado em *Écrits, tome 2*, 47.

<sup>113</sup> Jean Epstein, *La poésie d’aujourd’hui, un nouvel état de l’intelligence* (Paris: Éd. de la sirène, 1921), citado por Leblanc, 27.

realidade concretas (o pensamento verbal é, sobretudo, um meio de comunicação e um meio de recalçamento); o trabalho de desconstrução operado pelo discurso poético, de que fala Lyotard, baptizando-o de figural, é o equivalente do trabalho que se exige ao poeta e ao seu leitor, no sentido de “transformar as abstracções verbais em conceitos sensoriais e dissolver a lógica da linguagem falada na paralógica visual e afectiva” <sup>114</sup>; trata-se de um trabalho insensato de retorno às sensações, já que delas fomos apartados pelas próprias palavras; é justamente este trabalho <sup>115</sup>, apenas ao alcance de alguns, que o espectador de cinema pode dispensar: “este recebe a substância poética directamente no estado de imagens, cujas relações recíprocas estão desde logo impregnadas de irracionalidade.” <sup>116</sup> O cinema liberta forças de trabalho que não são mobilizadas pelo pensamento verbal, ao contrário do que acontece na escrita-leitura poética.

Coincidindo com as expectativas poéticas que Epstein definiu para a poesia literária, o cinema, mais do que a própria poesia, é o lugar da sua verdadeira concretização: “não há palavra que seja palavra de uma coisa, nem coisa, que seja a coisa de uma palavra (...) Fora das palavras, o cinema tem a chance de encontrar uma precisão profunda.” <sup>117</sup> Se o cinema é assimilável a uma nova imagem do pensamento e se ela pode ser apelidada de poética, não é porque exija uma disposição particular para a poesia e, sim, porque liberta o pensamento pré-verbal, visual e analógico, através do encontro entre o automatismo do dispositivo e o modo de representação reprimido pelo pensamento verbal (é evidente aqui a proximidade com Lyotard, numa outra versão da submissão do sensível ao *logos*, e da resistência daquele, do seu modo de protestar e de se insinuar, neste caso por intermédio do cinema). Daí o modelo do sonho servir a Epstein para dar conta do cinematográfico enquanto encarnação do modernismo do pensamento. Como acontece com Lyotard, embora de um modo mais lato, para o figural na arte, trata-se de reconhecer analogias entre o inconsciente, o

---

<sup>114</sup> Jean Epstein, *Pénétrer en soi*, retomado em *Écrits sur le cinéma 1921-53, tome 2* (Paris:Cinéma club/seghers, 1975), 233.

<sup>115</sup> Este trabalho não é mais do que o esforço empreendido pela poesia literária de romper com o senso comum das relações entre palavra e objecto que designa, de desagregação da lógica que rege o mundo dos factos, e a linguagem verbal que o exprime, através das correspondências entre as palavras e as coisas.

<sup>116</sup> Epstein, *Ibid.*, 234.

<sup>117</sup> Jean Epstein, “L’élément photogénique”, conférence au Club des amis du septième art, 11 avril 1924, *Écrits sur le cinéma 1921-53, tome 1* (Paris:Cinéma club/seghers, 1974), 146.

“discurso” do sonho e o estilo cinematográfico e não de sugerir uma identidade entre ambos.

Na linguagem do sonho, bem como na do cinematógrafo, as imagens-palavra sofrem uma transformação, uma simbolização; também as acções do sonho, como as do filme, se movem no seu tempo próprio, onde as simultaneidades podem ser estendidas em sucessões, as sucessões podem ser comprimidas em coincidências e, logo, a diferença em relação ao tempo exterior pode ir até aos efeitos de inversão.<sup>118</sup>

Convém não esquecer que Epstein defende um cinema capaz, justamente, de revelar um inconsciente das coisas, fazendo aceder à visibilidade todo um plano da realidade até aí imperceptível. Isto é, para ele, possível a partir do que reconhece como a especificidade do cinema - a fotogenia, cuja manifestação depende quer da ampliação das pessoas e das coisas, por intermédio do Grande-plano, quer do movimento.

Todo e qualquer aspecto das coisas que aumente a sua qualidade moral pela reprodução cinematográfica é fotogénico”; “um aspecto é fotogénico se ele se desloca e varia simultaneamente no espaço e no tempo”; “A fotogenia é mobilidade simultânea, seguindo as quatro dimensões do espaço-tempo (...) Não há sentimentos inactivos, i.e., que não se desloquem no espaço, não há sentimentos invariáveis, i.e., que não se desloquem no tempo.”<sup>119</sup>

É assim que as várias tentativas de chegar a uma definição de fotogenia servem a Epstein para ir sublinhando a centralidade do tempo na sua reflexão sobre o cinema, “integrando a perspectiva temporal como fundamento do movimento cinematográfico.”<sup>120</sup>

Neste sentido, a ligação entre a concepção da prática cinematográfica, do cinema por vir, segundo Epstein, de que a sua própria prática procura estar à altura, é indissociável da possibilidade de o ler retrospectivamente como um cinema do figural. É o que faz, de algum modo Dubois, com a sua leitura do *Le Tempestaire*<sup>121</sup>, de Jean Epstein, no ensaio “La tempête et la matière-temps, ou le sublime et le figural

---

<sup>118</sup> Ibid., 233-34.

<sup>119</sup> Citado por Leblanc, “La poétique Epsteinienne”, 37.

<sup>120</sup> Leblanc, “La poétique Epsteinienne”, 37.

<sup>121</sup> Cf. Dubois. “La tempête et la matière-temps, ou le sublime et le figural dans l’œuvre de Jean Epstein”, in *Jean Epstein, cinéaste, poète, philosophe*, sous la direction de Jacques Aumont (Paris : Cinémathèque Française, 1998).

dans l'œuvre de Jean Epstein", ao ligar a manifestação do figural no filme à questão de dar a ver cinematograficamente o informe, o inapreensível, o instável, o imaterial. Na verdade, o figural responde neste texto à pergunta de como figurar o que escapa à possibilidade de uma figuração bem definida, à estabilidade do motivo – a tempestade (se o embraiador do texto é o filme de Epstein, Dubois procede igualmente a uma análise das relações da pintura e da poesia com este motivo); com efeito, o filme de Epstein (indo ao encontro do que é o cinema para o realizador), elege a figura da tempestade, “com a sua instabilidade constitutiva, a sua matéria primeira (a água, o vento) totalmente maleável (feita de ‘forças sem formas’), como lugar e meio de experimentação, por excelência, da suas considerações sobre a fotogenia, na ligação ao movimento e ao trabalho sobre a matéria-tempo, o que ele apelida de perspectiva temporal.”<sup>122</sup>

A realidade da tempestade marítima, “incarnação ideal dos efeitos de elasticidade temporal”, é pretexto para nos pôr em contacto com dimensões não propriamente escondidas, mas em parte invisíveis e imperceptíveis ao olho humano, do espectáculo do universo e da sua maleabilidade, que as experiências sobre o tempo, tornadas possíveis com o filme, permitem de modo único.<sup>123</sup>

Assim, os gestos temporais - *ralenti*, aceleração, inversão temporal - levados a cabo pelo cineasta, não são simples procedimentos ou efeitos, são modos de pensamento, gestos filosóficos, que segundou Dubois, “relevam não do figurativo, mas do figural. Eles não estão lá para embelezar ou ornamentar a representação, mas modificam-na em profundidade expondo a instabilidade das suas formas e as transmutações da matéria.”<sup>124</sup>

Por sua vez, a figura do tempestário que vemos, no filme, a soprar na bola de vidro, é de certo modo a personificação ou alegoria do próprio cinema e das suas pos-

---

<sup>122</sup> Dubois, Ibid., 316.

<sup>123</sup> “Oito vezes desacelerado, estendido na duração, uma vaga desenvolve também uma atmosfera de encantamento. O mar muda de forma e de substância. Entre a água e o gelo, o líquido e o sólido, cria-se uma matéria nova, um oceano de movimentos viscosos, um universo compreendido em si mesmo. quinhentas vezes aceleradas, as nuvens atravessam o céu como flechas rígidas e friáveis, que se desfazem no seu percurso e cujos pedaços se fundem entre si ao acaso, para formar outros projecteis, destinados a florir de repente, a explodir por sua vez. Física insólita e estranha mecânica que, contudo, não são mais do que um retrato - visto de um certa perspectiva - do mundo em que vivemos”. Epstein, “La féerie réelle”, in *Spectateur* (21 janvier, 1947), retomado na recolha *Esprit de cinéma* (1955), por sua vez retomado em *Écrits, tome 2*, 45.

<sup>124</sup> Dubois. “La tempête et la matière-temps, ou le sublime et le figural dans l'œuvre de Jean Epstein”, 317.

sibilidades, na sua capacidade de penetrar e fazer suas as forças anímicas e vitais do universo, imperceptíveis e fora do alcance das capacidades da percepção humana (vemos o que o cinema viu e que não éramos capazes de ver - a instabilidade do mundo).

Este pensamento do figural, pensamento poético, de que o cinema, segundo Epstein, mais do que qualquer outro meio ou arte, se faz eco, “não se dá como incarnação de uma ideia, mas produz a definição paradoxal de uma figura-desfigurante e desfigurada: na medida em que o que ela dá a ver não é o resultado acabado de um processo de *mise en forme*, mas o espaço aberto ao processo em obra, à sua dinâmica e ao seu devir.”<sup>125</sup> O pensamento moderno do cinematógrafo exprime de facto este devir enquanto devir do mundo, concebido sob todos os seus aspectos, visíveis e invisíveis. A potência poética do cinema tem a ver, pois, com a revelação desta “geometria do instável”, como lhe chama Epstein, em que a fotogenia se insinua, inesperadamente, e de forma fugidia, na sequência dessa intromissão do tempo como variável, ora acelerado, ora desacelerado, no curso normal do movimento, destabilizando as nossas noções e respectivo reconhecimento do que é estável, imóvel, estático, e do que é animado. As formas tornam-se móveis, como o próprio movimento, ou tendem para a imobilização ou inércia, o universo contrai-se e distende-se, ao sabor de uma fluidez total e de uma dissolução das formas propriamente figural.<sup>126</sup>

#### II.4.2. Nicole Brenez: “Invento-vos como sois”

Por sua vez, Nicole Brenez desenvolve uma teoria da figuração e do figural no cinema em ruptura epistemológica com uma ideia de cinema assente na mimésis ou

---

<sup>125</sup> Schefer, 919.

<sup>126</sup> Num exercício de teor mais analítico, em “L’écriture figural dans le cinéma muet des années 20”, Dubois aplica igualmente a noção de figural, tal como vimos que a forja acima, para uma releitura dos sobretítulos no cinema mudo, demarcando-os de uma função meramente informativa e inculcando-lhes um valor de ordem plástica, enquanto expressão de um pensamento visual específico. Na senda de Lyotard, procura evidenciar, para o cinema, que o desejo não desaparece com o escrito; pelo contrário, atravessa-o e perturba-o, exercendo violência sobre ele. Tom Conley é igualmente alguém que se interessa pela dimensão escrita da palavra no cinema, numa perspectiva igualmente figural, embora totalmente diversa da de Dubois, como veremos mais à frente.



semelhança em relação ao real. Ao mesmo tempo, como refere William Routt <sup>127</sup>, a sua acepção de figura ou de figural reúne duas tendências teóricas de consideração do termo, por vezes inconciliáveis, mantendo-as em tensão criativa: a que é inaugurada por Stephen Heath com o capítulo *Body, Voice*, do livro “Questions of cinema” e a que decorre do sentido que lhe dá anteriormente Christian Metz, que, no seu livro *Psychanalyse et cinéma*, em particular no capítulo “Métaphore/métonymie” <sup>128</sup>, analisa a figurabilidade no cinema a partir do cruzamento entre uma análise da tradição das figuras de retórica, da sua retoma pela linguística, e as operações de condensação e deslocamento presentes no trabalho de figurabilidade do sonho, segundo Freud. Do primeiro destes autotres, que faz do termo *figura* o mais abstracto de uma série de termos que permitem designar as pessoas retratadas pelos filmes (agente, personagem, pessoa, imagem e figura) e, ao mesmo tempo o mais dependente desses outros aspectos num filme, de cuja circulação retira a sua existência, Brenez guarda a ideia de correspondência entre figura e imagens de pessoas <sup>129</sup>; do segundo, guarda uma ideia de figuração como um “aglomerado complexo de sentidos, cujas relações uns com outros, com o filme e com as culturas da sua produção e recepção são tudo menos simples ou óbvias.” <sup>130</sup> No entanto, distingue-se de Metz, pois, por um lado, para a autora, a terminologia para dar conta dos estudos figurativos em cinema vem ao mesmo tempo que os filmes e não antes – não se trata, portanto, de reduzir os filmes a noções pré-existentes que neles é possível identificar, por intermédio de procedimentos de analogia, mas de enriquecer um termo como figura, a partir da análise das invenções figurativas concretas de cada filme <sup>131</sup> – e por outro, não tem o mesmo entendimento do texto fílmico e da sua relação ao referente. Com efeito, para Metz continua a prevalecer um elo de transparência entre aquele eixo discursivo e o eixo referencial, i.e., o mundo é suposto como referência das imagens e das associações

---

<sup>127</sup> William Routt, “For criticism. A review of Nicole Brenez *De la figure en générale et du corps en particulier. L’invention figurative au cinéma*”, *Screening the past*, 9 (2000), <http://tlweb.latrobe.edu.au/humanities/screeningthepast/reviews/rev0300/wr1br9a.htm>

<sup>128</sup> Cf. Christian Metz, “Metaphor/Metonymy, or the Imaginary referent”, in *The Imaginary Signifier. Psychoanalysis and the cinema*, 149-297, trans. Celia Britton, Annwyl Williams, Ben Brewster, and Alfred Guzzetti (1977; reprinted, Bloomington and Indianápolis: Indiana University Press, 1982).

<sup>129</sup> Cf. Routt, *Ibid.*

<sup>130</sup> *Ibid.*

<sup>131</sup> Cf. Adrian Martin, *Last day every day. Figural thinking from Auerbach and Kracauer to Agamben and Brenez* (New York: Punctum Books, 2012), 31-32.

mentais que delas decorrem. Enquanto que para Brenez o texto filmico é tendencialmente problemático e não transparente.

Diz ela:

a imagem “deve ser pensada na relação – relação de conhecimento e não de expressão, de analogia e não de re-duplicação, de trabalho e não de substituição – que ela mantém com o real.” No caso de um filme o exercício é difícil, pois o cinema, arte da reprodução por excelência, favorece a redução mimética segundo a qual remetemos imediatamente a imagem à sua proveniência – como se os fenómenos pudessem equivaler ao seu registo.<sup>132</sup>

No seu texto “Comme vous êtes. Représentation et figuration, inventions de l’image cinématographique”, que sintomaticamente abre a série de números da revista *Admiranda*, dedicada ao tema Figuração/desfiguração, podemos encontrar as bases conceptuais desta concepção de imagem. Com efeito, nele Brenez interroga-se sobre o carácter inventivo da imagem cinematográfica, ou seja, sobre o que conduz um cineasta a optar por uma certa economia figurativa, com tudo o que isso implica em termos de decisões sobre relações entre partes e todo, fragmentos e outros fragmentos, unidade e pontuação, principal e secundário, etc.<sup>133</sup>; fá-lo a partir de um esforço de recondução teórica do par representação/figuração que, como ela diz, coloca mais problemas do que os resolve. São justamente esses problemas que ela vai identificar, para, a partir deles, ir deixando adivinhar, subtilmente, nas entrelinhas do texto e, depois, na enigmática frase final de Robert Bresson (cineasta que concebe a representação como figuração: “Não seria ridículo dizeres aos teus modelos: invento-vos como sóis” - “Il ne serait pas ridicule de dire à tes modèles: je vous invente comme vous êtes”<sup>134</sup>), uma espécie de via alternativa, que retrospectivamente sabemos ser a da invenção figural, mesmo se o nome não emerge nestes termos no texto. A representação estaria para uma apreensão da globalidade do filme, enquanto a figuração incidiria sobre o que é da ordem da introdução de rupturas, de suturas nessa tota-

---

<sup>132</sup> Nicole Brenez, *De la figure en générale et du corps en particulier. L’invention figurative au cinéma* (De Boeck Université, 1998), 11-12.

<sup>133</sup> Nicole Brenez, “Comme vous êtes. Représentation et figuration, inventions de l’image cinématographique”, in *Admiranda*, 5. *Cahiers d’analyse du film et de l’image – Figuration Défiguration*, (1990): 9.

<sup>134</sup> Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe (1959-1958)* (Paris, Éditions Gallimard, 1975), 35, citado por Brenez, “Comme vous êtes. Représentation et figuration, inventions de l’image cinématographique”, 19.

lidade. Neste sentido, seria passível de ser ponderada como um equivalente da análise ou do gesto analítico e ainda da significância, na acepção de Roland Barthes, que ao longo da sua obra, desde *Le troisième sens* (1970) até *La chambre claire* (1980), passando pelo *Le Plaisir du texte* (1973), se vai progressivamente instalando do lado do olhar em detrimento do lugar do texto. A figuração introduziria, assim, na perspectiva de Barthes, um corte vertical na representação – esta ideia de verticalidade vem de Eisenstein, embora Barthes modifique o seu sentido – pelo qual a suspenderia, em favor de outra leitura das imagens, e a relegaria para o plano da mimésis. A figuração corresponderia, então, ao sentido obtuso que Barthes descobre nos filmes de Eisenstein, ou melhor, nalguns fotogramas de filmes de Eisenstein, sentido que depende da interrupção do movimento do filme e que se separa assim da imagem global do filme, ou seja, da representação entendida, aqui, como sistema de evidência e de significação.<sup>135</sup> A figuração equivale à passagem da linguagem à significância, e funda o fílmico por contraposição ao cinemático:

Se atentarmos em Roland Barthes, o que corta (*découpe*, em francês) o texto e separa, por exemplo, a regra e a excepção é o olhar, o ponto de vista na medida em que ele se move, recua, aproxima-se, lança-se essencialmente solicitado pelo imprevisível da sua relação à representação que parece, quanto a ela, presa no seu lugar.<sup>136</sup>

A figuração confunde-se em Barthes com o movimento afectivo do olhar, é ele que inverte a tendência representativa do texto fílmico para se tornar a sua matéria, fundando-a.

Neste ponto, Brenez fará depender a análise desta tensão entre representação e figuração - que a apresentação do sentido do termo figuração para Barthes permitiu instaurar, paradigmática que é da ideia de corte, de recorte de um detalhe, de um fragmento do todo fílmico, e do carácter problemático que tal ideia subentende, no cinema, ao reenviar para uma imagem de totalidade, para uma imagem-generalização que é inseparável da questão de por onde fazer passar o corte entre partes e todo -, da

---

<sup>135</sup> Cf. Roland Barthes, “Le Troisième sens, notes de recherche sur quelques photogrammes de S. M. Eisenstein”, *Cahiers du Cinéma* no 222 (juillet, 1970), retomado em *Essais Critiques III* (Paris: Seuil, 1982).

<sup>136</sup> Brenez, “Comme vous êtes. Représentation et figuration, inventions de l’image cinématographique”, 12.

comparação de vários pares de autores: Barthes/Eisenstein; Eisenstein/Benjamin, Benjamin/Epstein, retornando brevemente a Barthes, via Benjamin, no fim do texto.

Barthes ecoa inesperadamente Sergei Eisenstein na ideia de que é na consciência do espectador que a obra encontra a sua resolução (primeiro esta resolução traduz-se num efeito de choque, para depois, no fim da vida, ser formulada por Eisenstein como participação). No entanto, este ponto de contacto é apenas isso mesmo, porque sob a aparente proximidade vem imediatamente insinuar-se a diferença entre os dois autores. Em Eisenstein, a comunicação entre o filme e o espectador é uma comunicação de consciências (“todo o conjunto intuitivo, sentimental e razoável”), enquanto que para Barthes a leitura está totalmente do lado da iniciativa do olhar do espectador e do que ele afectivamente, e ao sabor dos acidentes, destaca da obra, acrescenta à obra, mesmo que de forma não razoável.<sup>137</sup>

Contudo, a noção de figuração, em Eisenstein, é ambígua e instável na sua utilização, identificada ora como elemento, plano ou sequência, isolado e não independente, ao serviço do todo, ora como pura mimésis, um dos pólos da dialéctica da criação (dialéctica entre figurativo e imagicidade), substracto da representação, que esta tem de repelir para se instaurar como criação da “imagem da obra.”

Por sua vez, o modo como Eisenstein reflecte sobre a transformação da experiência estética e a inteligibilidade da sua condição, trazida pelo aparecimento do cinema, e que se traduz não tanto na pergunta em voga na altura, “será o cinema uma arte?”, mas antes na interrogação “o que faz o cinema à arte?”, perspectivando esta última a partir do que chama de cinematismo, aproxima-o das preocupações de Walter Benjamin; com efeito, este reflecte justamente sobre o que devém a arte com o advento da fotografia e do cinema, meios de reproductibilidade técnica da realidade. O que para Eisenstein é um acontecimento positivo, já que o cinema irrompe como uma espécie de síntese das outras artes, é em Benjamin um sintoma de degradação.<sup>138</sup> Benjamin vê, nos primórdios da fotografia de retrato, o correspondente ao instante fugidio em que a imagem fotográfica deixa aceder, do real, o traço da sua autenticidade, ou seja, em que o rosto retratado se oferece como imagem que resiste às qualidades da representação. A insinuação de uma distância, no aqui e no agora, “a única

---

<sup>137</sup> Cf. Brenez, *Ibid.*, 12.

<sup>138</sup> Cf. Brenez, *Ibid.*, 13.

aparição de um longínquo, por muito próximo que esteja”, “uma trama singular de espaço e de tempo”, “o que apenas acontece uma vez”<sup>139</sup>, no fundo a aura, que faz o valor cultural da obra de arte, teria o seu equivalente fotográfico fugaz nesta capacidade que o retratado teria de reflectir, na contingência do seu aparecer, as condições materiais do seu aqui e agora. Mas, passado este curto instante na História da fotografia, a autenticidade transforma-se dialecticamente no seu reverso negativo, i.e., em facticidade, mera objectividade. Estamos perante a famosa perda de aura, que Benjamin diagnostica em relação a tudo o que do mundo e da realidade devesse reproduzido tecnicamente. Eisenstein, ao contrário, lê o cinema como prolongamento da pintura figurativa, usando-o para reler as outras artes, que analisa em função de categorias estéticas fundadas cinematograficamente, e que lhe permitem reconhecer naquelas manifestações do cinema *avant la lettre*. O cinema é, assim, o fim e o culminar das outras artes, que de algum modo o anunciam e que ele vem cumprir, concretizando o que de promessa dele elas continham. Deste modo, para Eisenstein, o realismo cinematográfico não se confunde com a reprodução mecânica espontânea do real: ele resulta do carácter de evidência que atribuímos à apreensão imediata de uma representação. Ao nível de uma obra de arte tal prende-se com convenções cristalizadas e é o efeito da sua naturalização que faz com que sejam interpretadas como significações espontâneas, quando no fundo se tratam de reconstruções. Com efeito, Eisenstein vê no cinema e na reprodução fotográfica “uma possibilidade de libertação para os signos”, enquanto Benjamin a entende como um momento de reificação. Para o cineasta, tal como para Benjamin, a reprodução retira a coisa da sua contingência referencial, do aqui e do agora, no fundo daquele instante onde o valor expositivo do seu aparecer compete com o valor aurático das obras de arte de culto; contudo, em Eisenstein, isto é sinónimo de um movimento de reorientação das coisas na direcção “de uma dimensão eidética que ele chama de imagicidade.”<sup>140</sup>

O diagnóstico de Benjamin da perda de aura das coisas e das obras, sob o efeito da sua reproductibilidade técnica, enquadra-se no âmbito de uma reflexão sobre a perturbação da experiência estética e das categorias da nossa percepção e apreensão das formas de arte, introduzida pela fotografia. Se a fotografia, e por extensão cinema,

---

<sup>139</sup> Walter Benjamin, *L'oeuvre d'art...* (1936), citado por Brenez, “Comme vous êtes. Représentation et figuration, inventions de l'image cinématographique”, 15.

<sup>140</sup> Brenez, *Ibid.*, 14.

transformam o carácter geral da arte é porque a natureza da reprodução se modificou com a reproductibilidade, alterando a relação da cópia ao original: não só este último se vê afectado na sua unicidade e integridade, como toda a experiência passa a ter como referência e justificação a sua própria reprodução. I.e., o real, qualquer acto, deixam de ser concebíveis sem o seu registo. Por outro lado, esta ideia, de que não há real sem o seu traço, aponta para o que irrompe como positivamente diferente com a fotografia no contexto da picturalidade: ela permite manifestar o que do real não sucumbe à representação, o que a ela resiste; permite guardar a marca do que é contingente e mesmo traumático no real e de que a pintura não tem como dar conta. E aqui a fotografia aproxima-se da concepção indicial de imagem de Benjamin: é o registo daquilo que, porque se inscreveu, como uma queimadura no corpo, não pôde ser elaborado ou apagado pela sua representação.

Nesta pescadora de New Haven, cujos olhos baixos tem um pudor tão indiferente e tão sedutor, resiste alguma coisa que não se reduz a um testemunho em favor do fotografo Hill, alguma coisa que é impossível reduzir ao silêncio e que reclama com insistência o nome daquela que ali viveu, e que ali é ainda real e que nunca passará inteiramente para a arte.<sup>141</sup>

Se Benjamin recusa à fotografia, à excepção de por um curto instante, a possibilidade de manifestar o que do real resiste à representação, e que para ele tem o nome de aura (“na expressão fugidia de um rosto de homem, as antigas fotografias cedem lugar à aura, uma última vez”<sup>142</sup>), e que é da ordem da autenticidade da presença no mundo, as teorias do cinema no seu início, por exemplo, a de Jean Epstein, vão atribuir ao cinema essa possibilidade de manifestação do real, entendido como o que só acede à visibilidade por um instante de fotogenia.

A aura desenha de algum modo o negativo de que a fotogenia fornece o positivo: a primeira revela o que na contingência do ser, no seu presente absoluto, resiste à representação; a segunda exalta uma essência que apenas se pode divulgar na e através da cinematografia.<sup>143</sup>

“Invento-vos como sóis”, a frase de Bresson com que Brenez remata o texto

---

<sup>141</sup> Walter Benjamin, *Petite histoire de la Photographie* (1931), citado por Brenez, “Comme vous êtes. Représentation et figuration, inventions de l’image cinématographique”, 15.

<sup>142</sup> Ibidem.

<sup>143</sup> Brenez, Ibid., 18

resume bem a sua concepção da relação entre representação e figuração - que passa simultaneamente por emancipar a representação cinematográfica da sua carga estritamente mimética, i.e., do facto de seu registo da realidade poder ser tomado como uma reprodução fiel da realidade, um espelho da realidade, ou da sua identificação com a economia significativa da narrativa; e por aproximá-la, identificá-la, com a própria ideia de figuração entendida como o que no interior dos valores de exposição permite reencontrar de certo modo a aura de Benjamin: com efeito, se a figura perdeu a aura, tal como Benjamin constata para a fotografia, ela ganhou o direito de olhar para as formas da sua própria fugacidade, i.e., o cinema permite acolher a contingência na sua fugacidade. No fundo, a mobilidade e personalidade das coisas e dos seres como expressão da fotogenia, tal como descrita por Epstein, que, à semelhança da aura, “é uma faísca e excepção por sobressaltos (*à-coups*, em francês).” <sup>144</sup> A imagem concebida não como imitação, mas como expressão da essência, da essência do real <sup>145</sup>:

A imagem contradiz a aparência e o cinema expõe o que é tal como ele não parece ser, mas desta vez há temporalização do processo imagético - a cinematografia revela o que é tal como ele não parece ainda ser. A imagem investe da sua verdade o ainda não percebido, o imperceptível (“o imponderável”, diz Epstein) que pertence ao ser e reclama a sua divulgação. Neste sentido, a imagem acede à ontologia. <sup>146</sup>

Por outro lado, a figura é também, de certo modo, o equivalente do que o sentido obtuso de Barthes liberta na imagem, ao recolocar a coisa, o detalhe, o rosto, fora da economia estritamente significativa da imagem cinematográfica.

---

<sup>144</sup> Esta frase de Jean Epstein, em *Bonjour cinéma* (1921), é aproximada por Brenez da seguinte frase de Walter Benjamin: “O espectador é forçado a procurar numa imagem deste tipo a pequena faísca de acaso, de aqui e agora, graças à qual o real, por assim dizer, queimou o carácter de imagem”, *Petite histoire...* (1931), ambos citados por Brenez, 17.

<sup>145</sup> Cf. Brenez, 16: A imagem como manifestação, figuração, de um invisível que por um instante se faz ver, indo ao encontro da acepção do eidolon arcaico, por diferença com o sentido de imagem no âmbito da mimésis. O figural de Didi-Huberman, como acto que materializar esta concepção de imagem, ressoa aqui. No caso do eidolon estamos mais perante um duplo, do que perante uma representação, no sentido em que a imagem nesta acepção é a inclusão de um ser distante no seio de ser/estar aqui. Sob a forma do mesmo o que se revela é fundamentalmente outro. No caso da imagem mimética, ela é da ordem do falso-semblante, do que passa a possuir um carácter distintivo, tanto mais marcado que a aparência deixa de ser considerada um aspecto da realidade e passa a ser concebida como uma dimensão específica colocada face ao ser, que tem como contrapartida a expulsão da autenticidade (no fundo, o equivalente da aura enquanto manifestação dos valores de presença e distanciamento e da reificação posterior de que fala Benjamin)

<sup>146</sup> Brenez, 16.

Na verdade, a verdadeira tradução do que a frase de Bresson apenas deixa sugerir surge condensada na definição de *Figuração* apresentada no glossário da revista:

jogo simbólico visando estabelecer uma correlação fixa, evolutiva ou instável entre parâmetros plásticos, sonoros e narrativos susceptíveis de relevarem das categorias fundamentais da *representação* (tais como visível e invisível, mimésis, reflexo, aparição e desaparecimento, imagem e origem, íntegro e descontínuo, forma, inteligível, todo e fragmento...) e parâmetros - que podem ser os mesmos, segundo o trabalho de determinação efectuado - relevando das categorias fundamentais da *ontologia* (tais como ser e aparência, essência e aparição, ser e nada, o mesmo e os outros, imediato, reflectido, interior e exterior...). Tais categorias podem ser segundo os casos retomadas, inventadas, deslocadas, questionadas ou destruídas.

Interessa, então, a Nicole Brenez uma aproximação analítica ao cinema que tenha em conta problemas e dimensões que considera negligenciados nos filmes, o que do ponto de vista da figuração significa deshierarquizar as relações entre figura e fábula, considerando as figuras do ponto de vista da sua elaboração interna e a partir da atenção ao modo como o cinema as trama e renova infinitamente *ex nihilo*: trata-se sobretudo, para ela, de restituir o trabalho do imaginário cinematográfico ao corpo - silhuetas, personagens, efigies, corpos são postos em circulação sem que haja recondução ou rebatimento sobre as ligações e significações acostumadas do visível e do real.<sup>147</sup>

Já Panofsky havia notado, em *Style and Medium in the motion pictures*, como nos lembra Jean Christophe Royoux, que o que lhe interessava no cinema, e que foi contribuindo nos seus primórdios para a consolidação de uma linguagem, não era tanto o movimento, a ficção, a história que era contada, e sim as figuras básicas construídas, retomadas de filme para filme, e, de algum modo, emancipadas dos géneros narrativos codificados onde geralmente evoluíam. “É a dimensão acumulativa, a colecção de arquétipos, a tipologia de estereótipos e logo o ‘nível estritamente figurativo da imagem cinematográfica’” que importa ao historiador de arte. No entanto, este criticismo da imagem do cinema que destaca a figura da história em que esta se

---

<sup>147</sup> Adrian Martin, “Introduction” to “The ultimate journey: remarks on contemporary theory”, *Screening the past*, 2 (1997):

<http://tlweb.latrobe.edu.au/humanities/screeningthepast/reruns/brenez.html>



íntegra, concebía-a ainda no interior do domínio da representação, no sentido em que se tratava de isolar do movimento cinematográfico um conjunto de figuras que valiam pelos ideais extra-cinematográficos para que apontavam e pela história da cultura em que penetravam sob a forma de clichés fotográficos.<sup>148</sup> De facto, se podemos reconhecer nesta dimensão de acumulação de figuras notada por Panofsky pontos de contacto, por exemplo, com o que caracteriza a relação da memória individual com o arquivo cinematográfico, enquanto colecção de traços da memória colectiva numa obra contemporânea como as *Histoire(s) du Cinéma*, de Jean-Luc Godard, ao mesmo tempo, é também ela que nos permite elucidar sobre o que distingue o nível figural, tal como expresso pelas teorias descritas acima, do nível figurativo de análise da imagem cinematográfica.

Corresponde, no fundo, à diferença entre um regime figurativo da forma humana e um regime figural do homem fílmico, nas palavras de Luc Vancheri<sup>149</sup>, sendo que este último designa a restauração fenomenológica e analítica de uma situação fílmica que distingue os valores de presença e revelação da imagem do conteúdo da sua figuração. Com efeito, se podemos aplicar a noção de figura, no sentido clássico, para dar conta dos filmes e dos seus motivos numa perspectiva figurativa – ou seja, definindo-a enquanto sinónimo de motivo, o que, nos termos de Panofsky, significa qualquer aspecto discernível, necessariamente destacado de um fundo, reportado a um objecto da realidade (segundo esta visão, a figura só existe se soubermos onde ela começa, onde acaba e a que objecto da realidade se refere) –, o cinema, dada a sua natureza, porque é composto de movimentos e mudanças, mais ou menos subtis, mais ou menos constantes, pode ser lido justamente como uma arte que põe em causa a possibilidade de encarar a figura nestes termos; haveria, então, tudo a ganhar em articular uma lógica de aproximação iconográfica às figuras, mais aproximada de uma concepção da imagem como representação, com a própria matéria imagética ou, mais precisamente, com a própria matéria audiovisual e as suas potencialidades “reveladoras”; isto permitiria aproximarmo-nos de uma ideia de imagem cinematográfica “como presença do que é tal como ainda não parece ser” (Brenez), ou

---

<sup>148</sup> Cf. Jean Christophe Royoux, “The time of re-departure: After cinema, the cinema of the subject”, trans. Allyn Hardyck, in *Art and the moving image*, ed. Tanya Leighton (London: Tate, Afterall, 2008), 348.

<sup>149</sup> Luc Vancheri, *Les pensées figurales de l'image*, 15.

seja, como luz lançada, pela imagem, sobre as coisas.<sup>150</sup> Podemos arriscar dizer, por conseguinte, que a subtração de figuras ao fluxo dos filmes, entendido enquanto movimento e encadeamento narrativo, privilegiada por Panofsky, o que produz é um conjunto de poses, de clichés fotográficos que, para ele, valem justamente enquanto figuras arquetípicas, que ganham inteligibilidade por relação a um plano externo ao cinema, o da disciplina iconográfica, que encontraria, assim, um novo lugar para o seu exercício: a imagem cinematográfica passaria, pois, a ser passível de ser analisada em termos do seu conteúdo figurativo, sendo secundarizado o que no início do seu ensaio sobre o cinema parece ser apontado como o elemento fundamental de uma estética cinematográfica – o dispositivo técnico e os seus procedimentos transformadores, por exemplo, o corte, a montagem, a *mise-en-scène*.

Retomemos a comparação sugerida com as *Histoire(s)*..., de Godard: num caso, o de Panofsky, o movimento é interrompido para entregar o cinema à lógica da decifração e interpretação iconográficas; no outro, o caso de Godard, o movimento é suspenso, mas para ser retomado noutros termos; a figura, em Godard, é retirada ao movimento da história e da acção, à significação decorrente dos dispositivos sintácti-

---

<sup>150</sup> No seu texto sobre o ensaio cinematográfico de Panofsky, Thomas Y. Levin refere que, paradoxalmente, a concepção do cinema do historiador de arte pode ser considerada como estando do lado da presença fotográfica, entendida enquanto efeito de real, mas não pelo lado que se espera, por exemplo o de Siegfried Kracauer ou André Bazin, e sim pelo facto de aquele considerar que a câmara capta não um real anónimo e insignificante, mas um real carregado de emoção e sentimento; eis o que escreve Panofsky, numa carta a Philip Vaudrin, na sequência da sua leitura de uma primeira versão da obra de Kracauer, *Theory of film. The redemption of reality*: “O esboço do livro do Sr. Kracauer interessou-me tanto que não consegui resistir à tentação de o ler de um só fôlego, apesar de ultimamente me encontrar bastante ocupado, e este é talvez o maior elogio que lhe posso fazer. Tanto quanto é possível julgar a partir de um mero esboço, o livro do Sr. Kracauer promete ser uma obra muito estimulante e importante, e a sua tese principal - o conflito intrínseco entre a estrutura cinemática e a ‘história’, a indefinição e a finitude, a atomização episódica e a lógica narrativa, parece-me ser simultaneamente original e correcta. Pergunto-me apenas se este conflito não é inerente ao próprio meio fotográfico. Tem havido uma longa discussão sobre se a fotografia (não a fotografia cinematográfica, mas a fotografia ordinária) é ou pode vir a tornar-se numa ‘arte’. Esta questão, parece-me, tem de ser respondida afirmativamente, pois, enquanto a ‘câmara desprovida de alma’ alivia o artista de muitas das fases inerentes aos processos imitativos normalmente associados à ideia de arte, deixa-o, no entanto, livre para determinar boa parte da composição e, sobretudo, a escolha do tema. Reconhecemos, portanto, mesmo nos instantâneos não só um interesse por ‘fragmentos da realidade enquanto tal’, mas também uma forte tonalidade emocional, como na maioria dos instantâneos de bebés, cães e também noutros canais de narrativas sentimentais ou sanguíneas como os filmes, um fenómeno que o Sr. Kracauer parece subestimar, ao opor directamente, como ele faz, o incunábulo puramente factual do filme às produções puramente fantásticas de Méliès. A adição de movimento e, mais tarde, do som, transfere esta tensão inerente para o plano coerente e, potencialmente significativa, das narrativas; mas parece-me que aquela pode ser inerente ao meio fotográfico como tal - uma afirmação que não é de maneira nenhuma uma objecção à teoria do Sr. Kracauer, mas permite antes investi-la de uma validade ainda mais abrangente.” Citado por Thomas Y. Levin, “Iconology at the movies: Panofsky’s film theory”, *The Yale Journal of Criticism* 9.1 (1996), 10.

cos cristalizados, e tornados canónicos pela linguagem clássica do cinema, para ser reintegrada numa nova cadeia discursiva (as figuras como ícones, peças de um puzzle que é preciso decifrar) - através de um uso dos procedimentos do cinema, sobretudo da montagem e das possibilidades epistémicas que lhe são inerentes, por intermédio de pausas, repetições e sobre-impressões -, e numa nova cadência, num novo tempo audiovisual, onde a figura emerge como resultado de uma polarização, de uma espécie de “iconologia do intervalo” warburgiana, e se torna transmissora das formas do *pathos* inscritas nos seus gestos. Ou, como diria Agamben, a propósito da polaridade inerente a qualquer imagem, no caso de Godard, as figuras entendidas como reificação e anulação de um gesto, são reanimadas através da reintrodução da *dynamis* que continuam a conservar, e que permite retirá-las da imobilidade e isolamento, característicos da pose eterna, e devolvê-las à potência dos seus gestos, por intermédio da sua montagem com outros fragmentos de gestos, o que significa concebê-las como fotogramas de um novo todo, do qual retirariam o seu sentido.<sup>151</sup>

De facto, no caso do cinema, convém não esquecer que nunca falamos propriamente de motivos ou conteúdos, no sentido de objectos, mas de formas em devir, i.e., de acontecimentos, marcados pela instabilidade e pela fluidez; na perspectiva do figural, tal significa reconhecer no movimento e no tempo – sobretudo no movimento aberrante, para usar o termo deleuziano, entendido como movimento autónomo, independente da língua ou do discurso, e que testemunha directamente de um tempo anterior e não submetido “ao movimento normal definido pela motricidade” -, através dos quais corpos, palavras, gestos, figuras aparecem e desaparecem, se formam e se desvanecem, os elementos fundamentais de manifestação do que é próprio ao cinema, enquanto modo específico de pensamento. Este mantém em tensão a dimensão discursiva de leitura das coisas, o significado, e o que lhe resiste, o que é da ordem de algo mais próximo do significante, que abre à instabilidade de sentidos, mais à afecção e à intuição, do que à razão e compreensão.

Por outro lado, a dimensão sociológica da representação figurativa, de síntese entre a singularidade cinematográfica e os arquétipos que enquadram a realidade, realçada por Panofsky, constitui um bom pretexto para mencionar uma outra uti-

---

<sup>151</sup> Agamben, “Notas sobre o gesto”, trad. Carlos Leone, in *Catálogo Inter@ctividades Lisboa*, (Lisboa: CECL/FCSH/UNL, 1997), 19.

lização do figural, que está interessada em aplicá-lo à análise cinematográfica apenas na medida em que o cinema é parte de uma cultura audiovisual e mass mediática. Trata-se da leitura política e ideológica que David N. Rodowick faz do termo lyotardiano, na obra *Reading the figural, or, philosophy after the new media*.<sup>152</sup>

---

<sup>152</sup> David N. Rodowick, *Reading the figural, or, philosophy after the new media* (Durham & London: Duke University Press, 2001).

## II. 5. Ler o figural (D. N. Rodowick, Tom Conley e o hieróglifo cinematográfico)

David N. Rodowick reivindica de algum modo a acepção lyotardiana de figural, exposta com pormenor no primeiro capítulo de *Reading the figural...*, como referência primeira para o entendimento do modo como irá fazer operar o termo a vários níveis ao longo dos diferentes artigos que constituem o livro.

A Rodowick não lhe interessa propriamente explorar uma leitura do figural a partir da sua oposição em relação ao discursivo, enquanto lugar de racionalidade do significado. Não partilha um entendimento da ideia de figural como mais relacionada com a visão e a sensação, nem pretende desenvolver o seu potencial analítico, como o fizeram autores como Georges Didi-Huberman ao nível da pintura, na sequência do próprio Lyotard, e como fizeram depois ao nível do cinema, autores como Nicole Brenez ou Philippe Dubois; procura antes explicar como o figural, por um lado, em linha com o seu entendimento por Lyotard, abre o discurso à intuição e à afecção, e assim contradiz, ou antes transforma e deforma o sentido racional, e por outro, emancipa a imagem do seu carácter referencial, tornando-a uma coisa de uma ordem particular, para o aplicar estrategicamente aos novos media e operar uma análise ideológica da cultura audiovisual.

O que de certa maneira faz a virtude do livro *Reading the figural* – a mobilidade do termo figural, que Rodowick anuncia desde o prefácio, procurando “nuancear” os diferentes planos onde o termo pretende operar -, é também o seu maior problema. O conceito original de Lyotard é difícil de circunscrever, de tomar conta da complexidade da sua utilização por parte do autor, dada a diversidade de formas que assume em *Discours, Figure*. Rodowick explicita com rigor o percurso da sua própria transformação no interior da obra de Lyotard, para dele reter no final a fórmula abrangente de uma transformação geral do campo do discurso, a partir da introdução no seu interior da imagem, do espaço, do desejo, com consequências não só ao nível da filosofia, mas também da história visual do século XX. No prefácio refere a limitação de um modelo linguístico de inspiração semiológica para o estudo da cultura visual e a necessidade de novos conceitos, face à incapacidade dos fornecidos

por aquele modelo para compreender as mutações em curso, produzidas com a emergência dos media electrónicos contemporâneos. O livro apresenta-se como um esforço para trabalhar “a confrontação filosófica implícita entre a história da teoria contemporânea do cinema, enquanto exercício semiológico, e o aparecimento crescente na televisão americana de imagens manipuladas digitalmente.”<sup>153</sup> A teoria do cinema, ancorada na influência de autores como Christian Metz, baseou o entendimento dos filmes num conceito restrito de texto, que, por sua vez, se enquadra numa tradição estética já longa, que opõe imagens e palavras, privilegiando o primeiro dos termos. Esta oposição exige um trabalho de desconstrução, sobretudo numa altura em que se torna questionável pelos novos media digitais, onde o texto é espacializado, “perdendo os seus contornos uniformes, um espaço fixo e um sentido linear” e o espaço textualizado, “tornado descontínuo, divisível e susceptível de recombinação”<sup>154</sup>, tornando a imagem articulável, i.e., discursiva (um dos capítulos do livro é, justamente, sobre os contributos da teoria filmica para esta transformação geral do discurso, para o figural, e debruça-se sobre obras de Raymond Bellour, Thierry Kuntzel e Marie-Claire Ropars). Para fazer face a estas mudanças é necessário pensar em termos audiovisuais, ou seja, em função do figural, e abandonar quer os modelos estruturalistas e o seu privilégio da significação textual, quer os modelos que privilegiam o oposto, o suposto excesso e irredutibilidade do visual ao discurso. O figural não é tanto a combinação da imagem e do texto, como supõe uma espécie de intervalo, de entre dois, um campo dinâmico em movimento perpétuo que convoca simultaneamente texto e imagem, mas não se reduz a nenhum deles.

O que o figural de Lyotard se propunha diagnosticar, criticar, ultrapassar, ao propor uma conjugação particular do discurso e da figura, corresponde, então, para Rodowick, à nova lógica de sentido da qual emergem os novos media: estes desenham um novo regime semiótico, dada a sua natureza híbrida de combinação de elementos visuais, textuais, verbais numa heterogeneidade espaço-temporal; obrigam a reconsiderar a concepção tradicional de estética, pois tornam insustentáveis as separações e hierarquias entre expressão plástica e expressão linguística, artes do espaço e artes do tempo, bem como a separação da esfera da arte dos restantes campos da vida:

---

<sup>153</sup> David N. Rodowick, “Presenting the figural”, in *Reading the figural, or, philosophy after the new media* (Durham & London: Duke University Press, 2001), 3.

<sup>154</sup> Ibidem.

os novos media são uma expressão da cultura de massas e fazem cair por terra uma ideia de arte como esfera autónoma e experiência desinteressada, exterior ao mundo da mercadoria e do capital; permitem dar a ler a configuração da sociedade contemporânea e a indissociabilidade entre imagem e poder. O figural é, então, apresentado por Rodowick como vindo preencher o vazio conceptual a que nos referimos, intervindo como teoria semiótica, como teoria social, criticando a dominância das formas de arte e de vida pela lógica da mercadoria, como teoria do poder, revelando a imagem histórica, o hieróglifo social (Siegfried Kracauer) inscrito nas novas imagens e novas tecnologias da comunicação, à medida que reorganizam a vida colectiva contemporânea. Para expor o figural, Rodowick fornece leituras detalhadas não só de Jean-François Lyotard, Michel Foucault ou Gilles Deleuze, mas também de Jacques Derrida, Walter Benjamin ou Siegfried Kracauer.

O figural torna-se, assim, sinónimo de uma vasta problemática contemporânea em busca de conceitos que permitam a sua precisão e articulação. Ler o figural significa, para Rodowick, reflectir sobre que novas noções são precisas para pensar criticamente coisas como as redes digitais, a realidade virtual, a ubiquidade da informação digital, interrogar e apreender os seus elementos utópicos e os seus elementos “de pesadelo”<sup>155</sup> (por exemplo, a possibilidade de total mercantilização da experiência), o que se traduz em ir procurar na filosofia desconstrucionista e pós-estruturalista os recursos intelectuais que permitam conferir consistência teórica e filosófica ao seu sentido de figural. O propósito do livro consiste em dotar as novas imagens e as transformações de que se fazem acompanhar, de ferramentas conceptuais à altura das novas exigências que colocam ao pensamento. No entanto, as ferramentas de que Rodowick se serve resultam em parte de deslocções de referências e citações que não foram pensadas originalmente pelos seus autores para serem directamente aplicadas ao *corpus* dos novos medias, mesmo se em muitos casos compreendem intuições fortes relativamente ao estado de coisas que preocupa *Reading the figural*... Retomaremos esta leitura crítica de Rodowick, quando se tratar, no final do terceiro capítulo, de sublinhar a passagem entre uma descrição do figural, assente em concepções psicanalíticas, metafísicas e ontológicas da imagem, e a

---

<sup>155</sup> Rodowick, “Reading the figural”, Ibid., 51.

integração do termo no âmbito de uma definição política do cinema, nomeadamente no contexto do Arquivo Audio-visual Contemporâneo.

Para já vamos destacar a vertente do livro dedicada à leitura da obra de autores como Marie-Claire Ropars, como forma de reintroduzir explicitamente o figural na análise cinematográfica contemporânea, quer ligando-a à sua inspiração lyotardiana original, quer prolongando-a a partir da análise de um dos seus continuadores, o teórico Tom Conley. Isto porque a linhagem que é possível estabelecer entre Lyotard e Conley, a partir da apropriação do figural por este último e a presença implícita da noção nas suas análises cinematográficas do cinema clássico, nos permite começar a instalar-nos no seio da ruptura inerente às palavras e às imagens na sua expressão cinematográfica. Por outro lado, as afinidades sublinhadas pelo próprio Conley, na Introdução recente à reedição de *Film Hieroglyphs*, entre o seu conceito de hieróglifo e o de fábula cinematográfica permitem-nos introduzir os termos do próximo capítulo, em que se tratará de enquadrar o figural no âmbito do regime estético e de uma nova distribuição do visível e do dizível que rompe com o regime de representação, segundo o filósofo Jacques Rancière. Deleuze é também mobilizado para uma releitura retrospectiva da noção, através de um olhar sobre a taxinomia dos *Cinéma*, e a sua convocação por Conley será uma forma de antecipar alguns dos elementos que constituirão o centro de problematização do terceiro capítulo.

Parafraseando Deleuze, “*Discours/figure*, de Lyotard, participa de uma anti-dialéctica que opera uma inversão total da relação figura-significante. Não são as figuras que dependem do significante e dos seus efeitos, ao contrário, é a cadeia significativa que depende dos efeitos figurais.”<sup>156</sup> É assim que a análise do trabalho do sonho funda o entendimento em Lyotard de um figural puro. A violência que as operações do sonho exercem sobre a ordem da palavra e o sistema do texto, a proposta de novos elementos não linguísticos, de unidades hieroglíficas e respectivos quebra-cabeças que subentendem, são o modelo para pensar a perturbação figural dos intervalos codificados do significante, responsável pela introdução da dissemelhança por entre os seus elementos.

No modelo saussuriano, criticado por Lyotard, todo o conteúdo semiótico é encerrado sem resto, no interior do discurso, pela codificação semiológica. Esta codi-

---

<sup>156</sup> Deleuze, “Appréciation”, 300.



ficação supõe uma compreensão do discurso como significação, o que quer dizer que aquele é determinado pelo sistema de intervalos invariantes estabelecidos a partir da distinção significante-significado, e pelo respectivo engendramento e ordenação de unidades linguísticas de níveis diferentes, em função dos eixos sintagmático e paradigmático. O funcionamento do código de signos linguísticos, depende pois da anulação “da força material que o faz acontecer, reduzindo o evento da significação a uma questão de signos sem materialidade. Tal conduz a um textualismo ordenado em torno da questão da autoridade discursiva.”<sup>157</sup>

É na perspectiva da transposição desta crítica para o território do cinema, que Rodowick, em *Reading the figural*, comenta num dos primeiros capítulos do livro algumas das análises filmicas publicadas, nos anos oitenta, por Marie Claire-Ropars e Thierry Kuntzel<sup>158</sup>; aquelas estão preocupadas, em termos teóricos, com a força destabilizadora do significante nos textos filmicos e procuram romper com a grande sintagmática de Christian Metz e a semiologia estruturalista em que assenta. O filme torna-se, aqui, objecto de uma estratégia de disrupção narrativa, em que o figural se traduz na consideração das imagens-significantes na perspectiva do seu excesso em relação à narrativa. Nestes termos, os significantes formam um conjunto, uma constelação de imagens, que transborda a ordem narrativa, perturba a forma de legibilidade adquirida que lhe está associada, constituindo “uma matriz fantasmática que dá forma e movimento às relações de desejo que ocorrem na ficção.”<sup>159</sup> O figural é uma forma de fazer proliferar o outro da representação, do filme enquanto objecto identitário, enfatizando a dimensão de mostração do signo, em detrimento da sua dimensão de significação. O figural permite revelar o que nas imagens excede a narrativa (a sua presença não faz avançar a narrativa), e compõe

a matriz ou arqui-texto depositado e veiculado através do filme (por exemplo, na análise de Kuntzel de *The most dangerous game* – o vector de imagens que se seguem ao aparecimento de um batente de porta). Ao destacar a matriz figural das imagens-significantes, ‘a auto-identidade do texto – a inte-

---

<sup>157</sup> Warwick Mules, “The Figural as Interface in Film and the New Media: D. N. Rodowick’s *Reading the Figural*”, *Film-Philosophy Journal*, Vol. 7 No. 56 (December 2003). <http://www.film-philosophy.com/vol7-2003/n56mules>.

<sup>158</sup> Cf. Rodowick, “The Figure and the Text”, *Ibid.*, 76-106.

<sup>159</sup> *Ibid.*, 88.

gridade do seu corpo – é colocada em questão’. Aqui o figural localiza-se ao nível do significante na sua relação instável com a narrativa.<sup>160</sup>

Por sua vez, Tom Conley usa a noção de figural como forma de renovar uma abordagem textual do cinema, que à semelhança de Thierry Kuntzel e, sobretudo, de Marie-Claire Ropars, analisados por Rodowick, se afasta da herança metziana da grande sintagmática, e da semiótica estruturalista, usando o hieróglifo como forma de sugerir outras leituras não dependentes da narração e da lógica da representação e da figuração cinematográficas, nomeadamente em relação ao cinema clássico, de Hollywood.

O trabalho de Tom Conley sobre o inconsciente gráfico da literatura, tal como exposto, por exemplo, em *The Graphic Unconscious in Early Modern France* (1991) ou em *An errant eye. Poetry and topography in Early Modern France* (2011), tem naturalmente afinidades como as análises das iluminuras encetadas por Lyotard, em *Discours, Figure*, de que abordámos o exemplo da Bíblia de São Marcial. E, simultaneamente, influencia as análises filmicas do autor nas suas obras dedicadas ao cinema, *Film Hieroglyphs* (1991) ou *Cartographic Cinema* (2006). A investigação sobre a presença de uma figuralidade, de uma visualidade, nos livros modernos impressos, é a contrapartida literária do trabalho desenvolvido sobre a presença da palavra escrita na imagem cinematográfica. Tom Conley, ele próprio, refere a transversalidade desta relação entre poesia e cinema, ao reconhecer que existe uma dívida mútua entre o desenvolvimento do livro impresso - a referência são os panfletos, os incunábulo, os manuais de tipografia, os livros de emblemas e divisas, os tratados de arquitectura no início da cultura tipográfica em França - e a condição actual da linguagem e da imagem na nossa cultura audiovisual e cinematográfica, e a propósito desta insinuação mútua do visível no legível, e vice-versa, fala da existência de *rupturas de contacto* entre as coisas legíveis e as coisas visíveis:

Cada vez mais acredito que as imagens que vemos estão - literalmente - criadas de linguagem: predispostos como estamos a dar sentido às coisas, acabamos por escrever ou mesmo inscrever palavras no campo visual, e ao mesmo tempo estes fragmentos e pedaços de palavras acabam por vir até nós; para, nalgum momento milagroso, se cristalizarem e evanescerem sob a forma de *rébus* (quebra-cabeças), a verdadeira linguagem do inconsciente,

---

<sup>160</sup> Mules, Ibid.

que se desenrola diante dos nossos olhos quando lemos ou vemos um filme.<sup>161</sup>

A noção de hieróglifo é decisiva para a sua reflexão sobre a articulação entre uma aceção de cinema como escrita e a presença disruptiva da escrita no cinema. Esclarece-nos que é devedora de uma referência muito precisa: Marie-Claire Ropars, através das suas leituras de Derrida, Freud, Eisenstein. A sua apropriação deste conceito para o aplicar sobretudo ao cinema clássico - Raoul Walsh é um dos exemplos recorrentes, mas também a realizadores como Jean Renoir -, parte destas influências, mediadas por Ropars.

O hieróglifo, naquilo em que reenvia para Freud, ou seja, para os seus estudos sobre os traços gráficos dos sonhos e sobre os *rébus* na sua relação com o inconsciente, remete, por extensão, para a noção de figural naquilo em que é, precisamente, devedora de Freud, e que se torna muito evidente na análise de Lyotard dos *rébus* oriundos de média populares do século XIX - *qui casse les verres les paiera*<sup>162</sup>, (aliás a única referência ao cinema, a Méliès, a que já nos referimos, surge a este propósito).<sup>163</sup>

Ao mesmo tempo, a ligação entre as duas noções, de hieróglifo e de figural, permite reconhecer afinidades entre o espaço figural e o espaço de escrita tal como ele é concebido por Conley; com efeito, a ideia de um espaço da escrita reenvia para uma dimensão figural não só no sentido em que a escrita, ao nível da sua própria forma figural, supõe o espaço, mas também no sentido de permitir traduzir a configuração de um *topos* do pensamento em que palavra e imagem, discurso e figura, se associam segundo o modelo do hieróglifo. Se, no caso da escrita propriamente dita, isto significa prestar atenção ao modo como o signo linguístico, supostamente mero tradutor da linguagem falada, é complicado pela metáfora do hieróglifo (em que a figura, a forma, o desenho, das letras escritas têm o efeito de fazer estilhaçar, proliferar em

---

<sup>161</sup> Cf. Clara Rowland and Susana Nascimento Duarte, “*Images riddled with language: an interview with Tom Conley*”, *MATLIT*, V.1, n. 2 (2013). <http://iduc.uc.pt/index.php/matlit/article/view/1792/1158>

<sup>162</sup> Cf. a análise deste *rébus* por Lyotard. *Discours, figure*, 302-303.

<sup>163</sup> “Para Jean-François (Lyotard) o *rébus* tem a dupla função de ser um agente de controlo e de sublimidade. Seria produtivo ler estas páginas de *Discours, figure* ao lado de *Ceci n’est pas une pipe*, a breve dissertação de Foucault sobre o aspecto figural da escrita.” Clara Rowland and Susana Nascimento Duarte, “*Images riddled with language: an interview with Tom Conley*”.

várias direcções o sentido do que está a ser transcrito <sup>164</sup>); no caso do cinema, significa de algum modo o inverso, ou seja, prestar atenção ao modo como a escrita se conjuga com os elementos visuais da imagem para formar um hieróglifo que interrompe e perturba o encadeamento visual e a legibilidade narrativa que é suposto veicular. <sup>165</sup>

Esta identidade implícita entre espaço de escrita e espaço figural serve de suporte aos seus estudos, quer sobre o inconsciente gráfico na literatura, quer sobre a presença da palavra, sobretudo na sua modalidade escrita, no cinema clássico (o filme enquanto uma escrita e enquanto espaço no qual a escrita é inserida ou tem lugar).

Por sua vez, esta ideia de um espaço da escrita, como reenviando para uma dimensão figural, liga-se ainda, na obra de Conley, a uma outra ideia, a de uma escrita do espaço, de que os seus estudos sobre a cartografia no cinema são uma expressão. <sup>166</sup>

Conley estabelece duas aproximações deliberadas a Jacques Rancière e a Gilles Deleuze, no novo Prefácio a *Film Hieroglyphs*, por intermédio do conceito de fábula e de dobra, que nos interessam em particular, pois permitem antecipar e introduzir os dois próximos capítulos na sua ligação ao figural.

Luc Vancheri afirma, baseando-se em Lyotard, “que a apreensão do figural assenta no pressuposto de que uma imagem se mostra sempre duas vezes. Uma primeira vez, em função da determinação figurativa do seu tema ou assunto, cuja ela-

---

<sup>164</sup> Tom Conley sublinha a diferença entre a dimensão nominal do signo, a que nomeia um referente, e a dimensão figural, a da sua forma, que apela a uma série de conotações a ela associada, ao que poderíamos chamar o seu inconsciente gráfico. Sempre que os signos e a sua figura são vistos um em relação ao outro, a força da forma da escrita torna-se manifesta: não como uma assinatura do autor, mas como uma tensão no limite ou fronteira do espaço que de outro modo seria a ela associado. Cf. Tom Conley, “Reading with Marie-Claire”, *Rouge*, 11 (July 2007), [http://www.rouge.com.au/11/reading\\_ropars.html](http://www.rouge.com.au/11/reading_ropars.html)

<sup>165</sup> “Letras visíveis e signos conferem ao plano em que são vistos uma profundidade de campo ambígua, com efeito, um desconcertante *continuum* de duração indecível”. Tom Conley, *Film Hieroglyphs. Ruptures in classical cinema* (1991; repr. Minneapolis-London: University of Minnesota Press, 2006), xiv.

<sup>166</sup> As considerações de Marie-Claire Ropars a propósito das reflexões sobre o espaço de Michel De Certeau e de Jacques Derrida, em *Écrire l'espace* constituem uma boa síntese do que está na base dos estudos cartográficos em Conley: “para ambos a figura da errância e da ‘vadiagem’ faz com que o espaço seja o que impulsiona trajectórias imprevisíveis cuja força de subversão impede a demarcação do lugar que, no entanto, elas não deixaram de fundar.” A subversão torna-se a “regra constitutiva de um princípio espacial apreendido no movimento de exterioridade, o único que por si só o pode definir.” (Marie-Claire Ropars, *Écrire l'espace*, citada por Tom Conley em “Reading with Marie-Claire”, *Rouge*, 11 (July 2007)) Ainda, segundo Conley, a escrita é, aqui, entendida num sentido polimórfico e figural, precisamente, como um processo carto-gráfico, na medida em que se trata não só de construir e mapear um espaço estável, como de o atravessar e alterar no mesmo gesto.

boração aplicada torna explícito o fundo linguístico que a estrutura; e a uma segunda vez a partir da hipótese de que a imagem restitui o visível, o pensamento e o desejo. Admitir o desejo é reconhecer à imagem um complexo de forças que a põem e em movimento e a habitam. É conceder-lhe o modo de uma diferença entre o que ela expõe e o que ela supõe, o que ela torna visível e o que ela transforma, o que ela sabe e o que ela experimenta.”<sup>167</sup>

Se concordarmos com estes dois níveis de ocorrência do figural, podemos olhar para o trabalho de Tom Conley sobre os filmes como um esforço para expor um intervalo ou uma diferença desta ordem<sup>168</sup>: o intervalo entre o que o filme gostaria de dizer e significar e o impacto da escrita no campo da imagem, discernido como um efeito de ruptura; sempre que quaisquer traços gráficos irrompam no filme é sustentado por Conley que a ilusão de realidade vista no enquadramento se torna sujeita a tratamento gráfico, pondo em causa a ilusão cinemática. O que é visível devém legível. Estamos pois, perante uma escrita que pede simultaneamente para ser vista e lida.

Ora é justamente esta insinuação da legibilidade no seio da visibilidade, por meio da escrita, que legitima a aproximação do hieróglifo à noção de dobra deleuziana. Com efeito, no prefácio à edição de 2006 de *Film Hieroglyphs*, Conley confronta-se retrospectivamente com os *Cinéma* de Deleuze, uma vez que originalmente aquele foi escrito antes destes, como se pressentisse na taxinomia deleuziana algumas objecções possíveis. Isto porque a ideia de escrita e o seu efeito de ruptura em relação ao sentido e significação das imagens, não é sem evocar a taxinomia deleuziana, em particular os lectosignos, i.e., as categorias de legibilidade e de visibilidade tal como se repartem pelas componentes da imagem, a imagem visual e a imagem sonora, consoante se trata do cinema mudo, do falado ou do cinema moderno (por exemplo, para Deleuze, o regime do falado clássico é dominado por actos de palavra sonoros pertencentes à imagem visual, que começam a tornar a imagem visual

---

<sup>167</sup> Vancheri, *Les pensées figurales de l'image*, 106.

<sup>168</sup> “Tendo em conta que a escritas nos/sobre os filmes nos permite virar os objectos contra eles próprios, fazendo deles outra coisa que não o que o que os produtores de uma obra, na sua ideologia (incluindo as suas estratégias de distribuição, os efeitos especiais, a montagem, no seu desígnio de instigarem um diálogo binarizado em *facebooks* e afins), gostariam que ela fosse.” Clara Rowland and Susana Nascimento Duarte, “*Images riddled with language: an interview with Tom Conley*”.

igualmente legível<sup>169</sup>; no entanto, o hieróglifo de Conley, que o gesto do analista liberta das/descobre e decifra nas imagens do cinema clássico, remete para o interstício entre o ver e o falar no cinema moderno).

O hieróglifo partilha mais do que uma mera semelhança casual com o conceito de dobra de Deleuze, uma prega abstracta vincada entre as coisas distas e as coisas vistas. O hieróglifo impede que o que é observado no ecrã se refira meramente ao mundo registado; impede igualmente que a voz reenvie para um sujeito falante originário ou autêntico. Pelo contrário, quando os actos de fala são vistos no ecrã como destacados da sua origem, um “ser linguagem” irrompe em primeiro plano. Do mesmo modo, quando a luminosidade do plano adquire mais importância do que a sua composição, um “ser-luz” é lançado sobre “as formas, proporções e perspectivas”, que nada tem a ver com um olhar intencional ou uma sensibilidade auditiva por parte do espectador. Através da leitura de Deleuze de Michel Foucault, o hieróglifo converte as intenções cinemáticas relativas às formas e qualidades em duração independente dos falantes e dos observadores, que de outro modo seriam uma garantia da sua presença. O hieróglifo transforma assim a fenomenologia do cinema numa epistemologia, ou seja, numa condição problemática em que as coisas ouvidas, faladas ou vistas se tornam elementos de saber, mas um saber oculto porque o hieróglifo permanece um lugar onde não podemos ver aquilo de que falamos, nem falar daquilo que estamos a ver. Os filmes mais clássicos, ou aqueles assentes na montagem transparente abrem-se a diferentes trajectórias interpretativas sempre que o aspecto gráfico da linguagem perturba o sentido e redirecciona a cognição por caminhos inesperados.<sup>170</sup>

Por sua vez, esta semelhança que o autor sugere entre as duas noções permite-lhe legitimar a presença da Imagem-tempo no interior da Imagem-movimento: “o hieróglifo mostra que nos filmes mais tradicionais que pareceriam pertencer ao regime da imagem-movimento, a imagem-tempo está presente.”<sup>171</sup>

Contudo, num caso, o do hieróglifo, a noção aponta para uma dimensão de legibilidade da imagem que suspende pontualmente a ilusão de transparência narrativa e perceptiva, enquanto que no outro, o da dobra, parece evocar o conceito de interstício entre o ver e o falar no cinema moderno, tal como definido por Deleuze, e o modo como permite caracterizar todo o regime da Imagem-tempo como um cinema verdadeiramente audio-visual.

---

<sup>169</sup> Gilles Deleuze, *L'Image-Temps. Cinéma 2* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1985), 298.

<sup>170</sup> Tom Conley, *Film Hieroglyphs. Ruptures in classical cinema*, xv.

<sup>171</sup> Conley, *Film Hieroglyphs*, xiv.

Já o seu texto “The Strategist and the stratigrapher”, sobre o tratado da paisagem no cinema contemporâneo composto por Deleuze, e que acompanha a caracterização pelo filósofo da nova visibilidade a que as coisas acedem com o cinema moderno - uma visibilidade estratigráfica -, parece ir no mesmo sentido: propor a possibilidade de um cinema clássico que seria, desde a sua origem, um lugar da imagem tectónica, que é o que para Deleuze define o cinema moderno. É de novo uma dimensão de legibilidade que se insinua, agora no seio da visibilidade da paisagem clássica, e que faz com que, para Tom Conley, o intervalo, “um traço distintivo da imagem-movimento”, que “conota continuidade e a correspondência entre planos e a acção”, devesse o interstício, aquilo que identifica, nos exemplos da *Imagem-Tempo*, “a disjunção total entre um plano e os que o precedem e lhe sucedem” - a paisagem, por exemplo, de um filme como *Winchester 73* (Anthony Mann, 1950), é tanto para ler como para ver; ou o último plano da paisagem destruída de *The naked spur* (Anthony Mann, 1953), em que a câmara varre com uma panorâmica uma extensão gigantesca de árvores abatidas, fazendo com que o filme, de algum modo, termine onde começa o cinema moderno e contemporâneo, cuja tarefa será precisamente a de contar a “história” de tais paisagens, a história natural da sua destruição. Esta noção deleuziana de legibilidade da paisagem, de uma paisagem estratigráfica, que Conley entende como parte quer do cinema clássico, quer do cinema moderno, ecoa a ideia de escrita como processo cartográfico, inspirada em Ropars, e atravessa igualmente a proposta de um cinema cartográfico, tal como exposto na sua obra *Cartographic Cinema*.

Se podemos dizer que Conley força de certo modo esta conjugação disruptiva entre enunciados escritos e visibilidades no cinema clássico, não deixa de ser interessante verificar que o que, no seu caso, é resultado de um gesto analítico, em muito dependente da interrupção do fluxo do movimento dos filmes, e corresponde ao tornar perceptível de uma dimensão não manifesta dos filmes, para Deleuze, integra-se numa reflexão sobre a história manifesta das formas cinematográficas (ou se calhar, em termos mais correctos, sobre a história das formas cinematográficas tomadas no seu nível literal, i.e., tal como se apresentam na sua imediatez, sem que a sua apreensão dependa de uma suposta profundidade que as desfiguraria) na qual, por sua vez, se inserem os seus estudos dos lectosignos, sendo que a descrição dos enunciados específicos do cinema moderno se coloca precisamente em termos da disjunção entre

enunciados e visibilidades; esta evidência, para o momento do pós-guerra, o conjunto inalienável de propriedades e potências do cinema e a sua capacidade de fornecer um novo *topos* do pensamento, *um figural*, à altura dos problemas colocados pelo seu tempo. Este *topos* - que supõe que a imagem não se dá somente a ver, mas também a ler, implicando que a legibilidade pode ser não só auditiva como visual e a visibilidade manifestar-se não só visualmente, mas através de actos de palavra -, será objecto de análise detalhada na primeira parte do terceiro capítulo. Pretende preparar o terreno para interrogação do lugar do cinema contemporâneo na era do Arquivo Audio-visual e multimédia. Tal interrogação é inseparável de uma abordagem da relação entre arquivo e diagrama <sup>172</sup> em Foucault, que trabalharemos, por seu turno, no final do III capítulo e no capítulo IV.

Por seu turno, a menção a Rancière, surge por intermédio do conceito de fábula cinematográfica, já que Conley considera que, numa nova versão de *Film Hieroglyphs*, o seu trabalho teria de ser reconsiderado à luz do de Jacques Rancière. A ideia de contrariedade constitutiva da fábula cinematográfica é, assim, aproximada da de escrita, e da de hieróglifo, mais uma vez entendidos enquanto modo de interferir e perturbar o desenho narrativo e o significado do cinema clássico. De facto, ao longo de *La Fable Cinématographique*, Rancière sustenta a hipótese de que o cinema é a máquina por excelência da idade estética, ou seja, simultaneamente um hieróglifo e a própria presença das coisas sem sentido. Isto porque o que caracteriza o novo regime, por diferença com o anterior regime de representação, é que ele

supõe que (...) toda e qualquer coisa do mundo — objecto banal, lepra de uma parede, ilustração comercial ou outra — esteja disponível para a arte na sua dupla valência, como hieróglifo cifrando uma idade do mundo, uma sociedade, uma história e, inversamente, como pura presença, realidade nua realçada pelo novo esplendor do insignificante. <sup>173</sup>

---

<sup>172</sup> Segundo Tom Conley, “o primeiro (o arquivo) estaria próximo da história do cinema e do cinema clássico (o regime da imagem-movimento) que circula nos filmes modernos. O último (o diagrama) seria a soma dos arquivos postos a trabalhar de modo a que o cinema, pelo menos tal como é entendido aqui e agora, possa ser considerado do ponto de vista de uma operação estratégica. E aqui seria pertinente perguntar até que ponto um cinema estratigráfico vai na direcção de um ou de outro. Move-se na direcção do arquivo ou na direcção do diagrama?”. Tom Conley, “The strategist and the stratigrapher”, in *Aftereffects: Gilles Deleuze and the Philosophy of Cinema* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010), 198-99.

<sup>173</sup> Jacques Rancière, *La fable cinématographique*, (Paris: Seuil, 2001), 16.



Isto significa que, pelo facto de o dispositivo cinematográfico se mostrar capaz não só de registar a passividade das coisas, mas também de restaurar o anterior regime de representação e a ascendência das histórias sobre a indiferença muda das coisas sem razão, a escrita cinematográfica, cara a Tom Conley, corresponde em parte ao trabalho de contrariar o desígnio narrativo do cinema, subvertendo o privilégio que Aristóteles atribuía à história (*muthos*) sobre a visualidade (*opsis*). Tom Conley sugere ler Rancière para além do seu território, servindo-se da sua definição de fábula e de hieróglifo como forma de aproximar o cinema dos trabalhos experimentais do início da cultura do livro impresso. Lembra-nos de que no já no século XVI a fábula servia para designar uma ficção e uma anedota, mas também uma mistura de imagem e texto. As gravuras que acompanham as traduções de Esopo por Gilles Corrozet, no modo como interpretam e questionam o texto, seriam um exemplo disso mesmo, tal como as fábulas de La Fontaine, no modo como conjugam escrita e imagem.<sup>174</sup>

A contrariedade assinalada por Conley, não é sem semelhanças, em termos da natureza do gesto exigido, com o trabalho de desfiguração que Rancière reconhece como paradigmático da idade estética, no modo como esta se relaciona com as obras do passado - trata-se de maneira idêntica, de suspender a primazia de um olhar sobre as imagens na perspectiva da representação e do seu universo mimético de leitura das figuras, em favor de uma valorização do que nelas é da ordem da presença sensível, não mediatizada.

O que interessa a Rancière, e que legitima o reconhecimento de um campo problemático comum, por parte de Conley - a fábula cinematográfica lida como hieróglifo, no sentido de reunir no seu interior os dois regimes de arte em tensão, sendo que a fábula emerge da contrariedade de um pelo outro -, que se liga por sua vez ao figural de Lyotard, é a articulação entre visível e dizível numa dada época e o modo como isso permite identificar diferentes regimes de arte. Tal como para Jean-François Lyotard ou Georges Didi-Huberman, trata-se de abordar uma certa constelação de discursos e figuras que reenvia em Rancière para o núcleo da idade estética, i.e., para a tensão entre palavra e imagem, para dialéctica entre a palavra infinita e o sensível irreduzível, e que se traduz na questão da legibilidade do visível. Neste sentido, a

---

<sup>174</sup> Cf. Clara Rowland and Susana Nascimento Duarte, “*Images riddled with language: an interview with Tom Conley*”.

idade estética, não seria o esconjurar do discurso, mas uma outra forma de articular o ver e o dizer resultante da configuração de outros modos de ler a imagem.

Contudo, ao contrário de Lyotard ou Didi-Huberman, em que o ir para além da representação e do modo como aí se articula palavra e imagem implica a proposta de um outro *topos* para o pensamento cujo modelo seria o inconsciente (um inconsciente estético em que o visível se quereria autónomo da conotação da figura e do seu devir linguagem), Rancière recusa a ideia de profundidade, de algo escondido, no fundo, de um animismo e de uma dimensão inconsciente das imagens. No próximo capítulo iremos analisar esta perspectiva figural sobre as imagens cinematográficas como máquinas não desejantes que realizam operações na fronteira do visível e do dizível. E, neste ponto, a aproximação reivindicada por Conley deixa de ser pertinente, já que Rancière demarca-se implicitamente de um olhar sobre o cinema que, demasiado dependente de uma espécie de *arrêt sur l'image*, ignorando o movimento como dado básico da imagem cinematográfica, e baseando a irrupção da dimensão figural do cinema na questão do fotograma, privilegia uma espécie de dimensão inconsciente da imagem cinematográfica, dimensão figural que a análise permitiria finalmente decifrar, como nível latente de leitura das imagens.



## CAPÍTULO II

### **REGIME de REPRESENTAÇÃO versus TRABALHO de DESFIGURAÇÃO: configurações do visível e do dizível no regime estético em geral e no cinema moderno e contemporâneo em particular**

Antes de introduzirmos a acepção de figural no sentido de configuração epocal, portadora de uma certa idade do cinema, continuaremos neste e no próximo capítulo, a aprofundar a acepção de figural pela qual a tese se iniciou, que se enquadra, em termos teóricos, numa linhagem de reflexões sobre o cinema que, no rescaldo da crise das abordagens ligadas ao Dispositivo e à psicanálise, e às teorias textuais de análise cinematográfica, ou mesmo às teorias narratológicas, centradas no nível da fábula e da diégese, que o cinema partilha com outras artes, retomam um olhar sobre o cinema na perspectiva de privilegiar o seu dispositivo, agora com letra pequena (ou seja, tudo o que remete para um olhar sobre os filmes a partir de considerações que remetem para a sua especificidade, enquadramentos, ângulos de câmara, iluminação, montagem, *mise-en-scène*, actos de palavras, música, ruídos, etc.). A primeira, ainda por esboçar, permitir-nos-á dar conta do quadro geral onde o cinema se move hoje, o do Arquivo Multimédia, a segunda dos movimentos locais e microscópicos que envolvem os filmes, e do modo como o figural se enquadra na reconfiguração de um gesto, simultaneamente teórico e prático, que tem acompanhado o cinema desde o seu nascimento, o da procura da sua especificidade do lado do reconhecimento de uma matéria e signos próprios, que manifestariam a evidência de um pensamento da imagem irreduzível à linguística, ao trabalho discursivo da literatura ou da criação de conceitos específico da filosofia.

A recorrência deste gesto, é aquilo para que chama a atenção a leitura do cinema de Jacques Rancière, em *La Fable Cinématographique*<sup>175</sup>, no quadro dos seus regimes de arte, o regime de representação e o regime estético. Segundo o autor, a

---

<sup>175</sup> Rancière, “Une fable contrariée”, in *La fable cinématographique*, 7-28 (Paris: Seuil, 2001).

procura de uma ontologia cinematográfica do lado do dispositivo, característica de autores e realizadores contemporâneos, de André Bazin a Gilles Deleuze, passando por Jean-Luc Godard, identificada com um privilégio do espectáculo das coisas em detrimento do *muthos* aristotélico, não só retomaria num novo contexto o gesto das vanguardas do início do cinema, ilustradas por Jean Epstein, como repetiria igualmente um gesto transversal às várias artes, com origem na literatura, e inaugurado por Gustave Flaubert, e aquilo que atribuiria ao dispositivo como a sua especificidade, afinal mais não seria do que uma ideia de arte, com nada de particular. No entanto, no caso do cinema, haveria uma *nuance* a ter conta. Tal ideia de arte, que para o escritor significava fazer afectar o seu estilo, enquanto elemento activo e investido da vontade do criador, da passividade das coisas, da poesia do insignificante, no cinema seria desde logo imanente ao seu dispositivo. Por outro lado, esta identidade originária do passivo e do activo no cinema, faria com que ele se prestasse igualmente a reabilitar o regime de representação e as histórias de antigamente, ficando marcado desde o seu início pela tensão entre narrativa e figura, história e presença muda das coisas. Assim, o que parecia ser, por intermédio do automatismo de reprodução da câmara de filmar, a encarnação evidente da ideia de arte nascida com o regime estético, acabou por ter de ser também conquistado ao regime de representação, entretanto renascido dentro do cinema. Desde as vanguardas do início do século, a teóricos como Bazin e Deleuze, tratou-se sempre do mesmo, de contrariar a fábula cinematográfica, para chegar à ideia de arte comum ao regime estético, ou seja, de encetar a desfiguração da narração, da história, de refazer um outro filme a partir da suspensão da lógica narrativa, da suspensão do encadeamento e progressão dramáticos. Rancière põe em causa a centralidade do dispositivo técnico na determinação de condições de especificidade, a partir das quais se faz derivar a dimensão ontológica e o valor de arte do cinema. Para ele, o que se atribui ao dispositivo, é na verdade parte de uma operação típica da idade moderna (presente desde Flaubert) - o trabalho de des-figuração, em que se extrai um drama de outro: é o que fazem os críticos de arte do regime estético, que das obras miméticas do passado destacam a matéria da pintura, em detrimento do que aquelas representam. Proceder a uma nova distribuição do sensível, que se pauta igualmente pela mesma preocupação em trazer o “detalhe para primeiro plano e em torná-lo no lugar de uma intuição essencial pelo efeito de

presença ou efeito de real (usando a expressão de Roland Barthes, a propósito do estilo de Flaubert)”<sup>176</sup>, é também o que reconhecemos nos gestos e formulações de Epstein, e posteriormente, em Bazin, nos jovens turcos cinéfilos, em Deleuze ou no Godard das *Histoire(s)*...; todos eles mais não fariam do que subtrair ao drama de personagens inscrito nas imagens do cinema, o equivalente do drama do visível enunciado por Élie Faure, ou pelo próprio Jean Epstein, citado por Rancière, feito de variações de luz, de texturas, de uma atenção à plasticidade das coisas e pessoas.

Parafraseando Ismail Xavier, Rancière “renova os termos da tensão tradicional na abordagem destas duas dimensões, a do encadeamento narrativo-dramático” (que corresponde a uma certa configuração do visível e do dizível característica do regime de representação) e a que reconhece no fragmento, “os traços que atestam uma experiência mais genuína de apropriação do dispositivo técnico capaz de inserir o cinema no regime estético da arte.”<sup>177</sup> Esta renovação traduz-se num desbloquear dos termos em que o debate estava cristalizado, permitindo a Rancière apontar críticas ao que considera como inconsistências ou ambiguidades dos argumentos relativos à tradição que enquadra no regime estético, “aquela que faz sobressair o detalhe e o estilo, que se concentra no trabalho das sensações ópticas e sonoras puras.”<sup>178</sup> De facto, quando descreve a lógica da contrariedade e o trabalho de desfiguração, acaba por formulá-los criticamente, ou seja, procura revelar as contradições que na sua perspectiva os fundam e, nesse sentido, mostrar que ao contrário do que supunham ou supõem os seus teóricos, trata-se em última análise, sempre de uma contrariedade que nunca se chega a emancipar da lógica da acção, ou seja, da lógica que pretende contrariar. Neste sentido, o regime estético cinematográfico não chegaria a existir em estado puro, pois coexistiria com o regime de representação. Sobretudo os exemplos concretos dados por Rancière, exibem sempre, retomando uma vez mais os termos de Ismail Xavier, uma interacção ou complementaridade entre a verosimilhança segundo o regime de representação e a presença muda das coisas. Esta introdução de efeitos de real ou momentos de verdade no seio das convenções narrativas, como evidencia Ismail Xavier, não só deixa de fora a possibilidade de pensar todo um conjunto de filmes que mantêm uma relação com o dispositivo técnico que não passa meramente

---

<sup>176</sup> Ismail Xavier, *O discurso cinematográfico. A opacidade e a transparência* (São Paulo: Paz e Terra, 2005), 205.

<sup>177</sup> Ibidem.

<sup>178</sup> Ibid., 206.

pela desfiguração do regime de representação, como passa a descrever, à luz do regime estético e da sua ideia de arte, os termos genéricos nos quais se inscrevem as anteriores teorias e concepções do cinema de vanguarda e moderno, fazendo com que a dimensão narrativo-dramática adquira para elas uma omnipresença injustificada, que nunca tiveram para os seus autores.

Retomaremos esta ideia no próximo capítulo, pois para já interessa-nos abordar o trabalho de desfiguração cinematográfico do modelo narrativo-representativo, na perspectiva de Rancière, e o modo como tal se traduz numa nova configuração das relações entre o visível e o dizível no interior dos filmes, característica do regime estético, ao mesmo tempo que se trata de olhar para os filmes a partir do modo como neles entram em confronto uma lógica representativa e uma lógica propriamente figural, atenta não só às visibilidades, mas também aos actos de palavra cinematográficos.

## II. 1. A desfiguração da narrativa – Jacques Rancière

É a partir do lugar atribuído ao cinema no contexto geral da arte que, em *La fable...*, Rancière desenvolve a noção de trabalho de desfiguração, nuclear na sua definição dos regimes de arte - o regime representativo e o regime estético das artes.

Exemplar de uma indecidibilidade entre os dois regimes, o cinema, segundo Rancière, permite trazer à luz o que é próprio do trabalho de desfiguração, específico do regime estético das artes: reunir “a pura actividade de uma criação doravante sem regras e sem modelos” e o seu contrário, “a pura passividade de uma potência expressiva inscrita nas próprias coisas, independentemente de toda a vontade de significação e de obra.”<sup>179</sup>

O trabalho de desfiguração incarna, então, a libertação de um espaço de criação que desfaz a lógica interna de significações da arte representativa, permitindo uma nova partilha do sensível - nas obras novas contradizendo “as expectativas de que o sujeito ou a história são portadores”, nas antigas relendo e redistribuindo os elementos.<sup>180</sup>

Por sua vez, o regime de representação caracteriza-se, segundo Jacques Rancière, por “um conjunto de relações entre maneiras de fazer, modos da palavra, formas de visibilidade e protocolos de inteligibilidade”<sup>181</sup>, que tinham como princípio regulador a *mimésis*. O seu modelo, baseado na *Poética* de Aristóteles, traduzia um pensamento da obra, visual ou textual, que se realizava na história, enquanto imitação de uma acção e composição dessa acção. A *mimésis* não é aqui a semelhança, “mas o que dá à imitação o seu espaço específico”<sup>182</sup>, pelo qual se identifica o que pertence e não pertence à arte, instaurando entre o dizível e o visível (a palavra e a pintura) relações de correspondência à distância, reguladas por um conjunto de constrangimentos visando garantir a adequação entre códigos expressivos e situações e temas. A *mimésis* determinava, assim, o primado representativo da intriga bem enca-

---

<sup>179</sup> Rancière, *La fable cinématographique*, 15.

<sup>180</sup> Ibidem.

<sup>181</sup> Jacques Rancière, *Le destin des images* (Paris: Éditions La fabrique, 2003), 88.

<sup>182</sup> Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique* (Paris: Éditions La fabrique, 2000), 20.



deada sobre os personagens, da narração sobre a descrição, uma hierarquia dos géneros segundo a dignidade dos seus temas, e um primado da palavra e da palavra em acto (dependência do visível em relação à palavra). Por contraste, o regime estético, que remonta à filosofia romântica alemã, caracteriza-se pela suspensão desta mediação, desta grelha das relações autorizadas entre as formas e os conteúdos, conduzindo a algo como um princípio de indiferença, de identidade dos contrários - a equivalência do activo e do passivo, do *pathos* e do *logos*, do consciente e do inconsciente (uma vez que, em consonância com as definições de arte dos irmãos Schlegel e de Friedrich Schiller, manifestos primeiros e inultrapassáveis deste regime, “a expressão pura da vontade de arte” realiza-se paradoxalmente no seu contrário: a obra desembaraçada de qualquer traço de intervenção do criador, tendo a indiferença “das coisas sem vontade e sem significação”<sup>183</sup>), a equivalência do vil e do nobre (uma vez que tudo pode ser elevado à dignidade da arte), e a ausência de uma relação estável entre visível e dizível (o ponto de concordância entre mostraçã e significação não estando sujeito a nenhuma regra exterior que o guie, podendo estar em todo o lado e em parte nenhuma). No entanto, ganhar as obras para este modo de pensamento implica um longo trabalho de desfiguração, através do qual se evidencia o carácter paradoxal e contraditório que define as formas e discursos no regime estético. Segundo Rancière, este sensível puro, a-significante, que a obra tem por finalidade igualar, tem de ser conquistado contrariando o anterior regime de expressão e a sua lógica aristotélica. A ruptura estética para Rancière é, então, de emancipação em relação aos elementos que definiam o regime de representação, mas sem deixar de os implicar. Neste sentido, as duas lógicas entrelaçam-se.

Em *La fable cinématographique*, Rancière, desenvolve a noção de trabalho de desfiguração a partir do lugar atribuído ao cinema no contexto geral da arte. Esta noção é indissociável de uma experiência de litígio entre os dois regimes de arte já referidos – o estético e o de representação -, ao nível do que Rancière denomina de partilha do sensível. Este conceito oriundo da filosofia política do autor, embora ausente do texto trespassa-o subterraneamente e remete para uma sensibilidade, uma estética primeira, como o sistema das formas *a priori* determinando o que se dá a sentir. Esta sensibilidade subjacente não é em primeiro lugar estética, no sentido da

---

<sup>183</sup> Rancière, *La fable cinématographique*, 16.

faculdade de gosto, mas política. Isto significa que há uma política da estética, o que no caso, por exemplo, da passagem do regime de representação ao regime estético, determina não uma mera ruptura medida em termos artísticos, uma simples transição da representação à não-representação, como o pretendeu o modernismo, mas uma alteração profunda no “sistema de evidências sensíveis que dão a ver a distribuição dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do barulho no interior de uma comunidade, que dão a ver ao mesmo tempo a existência de um comum e as *découpages* que aí definem os lugares e as partes respectivas.”<sup>184</sup> “É a partir desta estética primeira”, relativa às formas de existência sensível que caracterizam uma época e a formação de um povo, “que se pode colocar a questão das práticas estéticas.”<sup>185</sup> Os regimes de arte apontam justamente para este isomorfismo entre a partilha do sensível no interior das obras e as distribuições da palavra e dos corpos na sociedade, no qual se espelha esta sensibilidade primordial. Assim, por exemplo, no projecto de um cinema sem história de Eisenstein, em que as ideias se traduzem directamente em imagens-afectos, o que nos é mostrado através da montagem, de *raccords* e falsos-*raccords*, é construído à semelhança da sociedade comunista que aí se reconhece. Neste sentido, a partilha que lhe interessa em *La Fable...* é a que faz passar o seu corte entre o regime das Belas-Artes e o da Idade estética; no entanto, a passagem de uma à outra não é perspectivada em função de uma descontinuidade histórica, à maneira de Foucault. Para Foucault um arquivo corresponde a uma concatenação de enunciados e visibilidades sujeita a uma necessidade histórica, implicando um limite para além do qual deixa de ser pensável, deixa de poder ser formulado. Para Rancière, se por um lado se trata, como em Foucault, de indagar as condições de possibilidade de um dado sistema de pensamento ou de expressão, ou seja, o regime de percepção e inteligibilidade historicamente constituído de que depende a visibilidade de uma forma de expressão enquanto forma artística, tal não significa que ele se torne invisível quando emerge um novo regime.

Rancière recusa a retórica da ruptura. Ao invés de conceber uma mera passagem de um regime de representação a um regime estético de apresentação directa, de manifestação de uma presença directa do pensamento nos corpos, de uma certa potência de intensidade sensível, Rancière propõe outra maneira de pensar a ruptura

---

<sup>184</sup> Rancière, *Le partage du sensible*, 12.

<sup>185</sup> *Ibid.*, 14.

estética: se as duas idades se opõem nos princípios, não se opõem nas obras – os dois regimes de expressão encontram-se ligados por uma relação indefinida, indeterminada, através da presença latente de um regime no outro, da inclusão de um sensível puro no interior de uma poética aristotélica.

Neste sentido, “o regime estético da arte é um sistema de possibilidades historicamente constituído, mas que não abole o regime representativo previamente dominante. Num certo ponto no tempo, vários regimes coexistem e misturam-se nas próprias obras.”<sup>186</sup> O cinema é justamente um lugar que permite, ao mesmo tempo, tornar evidente o que é específico do regime estético da arte – o trabalho de desfiguração do anterior modelo representativo – e exibir esta indecibilidade entre os dois regimes.

Como foi referido, em *La fable cinématographique*, Rancière começa por precisar a emergência do cinema na dependência da emergência da idade estética, enquanto caracterizada pela figura dinâmica e contraditória da forma de sensibilidade que lhe corresponde. Assim, recusa, como já abordado acima, as concepções do cinema de cariz ontológico, que perspectivam a imagem cinematográfica em função de uma especificidade do meio, identificada com a sua aptidão natural para o registo neutro da vida anónima, e a tornam originariamente destinada a transgredir o regime mimético do *muthos* ou da fábula aristotélica. O tipo de discurso indirecto devolvido pelo olho mecânico da câmara, que vê sem pertencer a ninguém, não é uma questão de aparelho, mas de pré-disponibilidade da sensibilidade da época para este tipo de visão, em que não é mais o ponto de vista privilegiado de uma consciência que importa. Neste sentido, a especificidade cinematográfica nada tem a ver com algo de próprio à matéria cinematográfica. As visões do cinema que a preconizam – Epstein, Bazin, Deleuze - baseiam-se, para a identificar, nos mesmos elementos que servem a lógica que contrariam, i.e., nos elementos ficcionais que são comuns à velha arte das histórias. Recorrendo ao trabalho de desfiguração que caracteriza o regime estético das artes – “desfaz(er) as articulações da ficção e do quadro representativo; faz(er) aparecer o gesto da pintura e a aventura da matéria sob os sujeitos da figuração; faz(er) brilhar, por detrás dos conflitos de vontades dramáticas ou romanescas, o bril-

---

<sup>186</sup> Gabriel Rockhill, “The Janus-Face of Politicized Art: Jacques Rancière in Interview with Gabriel Rockhill”, in Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*, trans. Gabriel Rockhill (London-NY: Continuum, 2004), 50.

ho da epifania, o esplendor puro do ser sem razão; esvazia(r) ou exacerba(r) a gestualidade dos corpos expressivos, desacelera(r) ou acelera(r) a velocidade dos encadeamentos narrativos, suspende(r) ou sobrecarrega(r) as significações”<sup>187</sup> - aquelas concepções do cinema retiram uma fábula de uma outra: a partir dos mesmos elementos procedem a uma outra distribuição e organização das acções, expectativas, privilegiando agora a escrita da *opsis* (do espectáculo do visível), ao invés do *muthos*. Tal remete não para uma essencialidade do cinema, mas antes para uma ideia de arte que encontra correspondentes anteriores nas outras artes, sobretudo na literatura que, ao afectar o trabalho do estilo da grande passividade do visível, para desfazer e contrariar os agenciamentos de acções e os conflitos de vontades, dá o mote da revolução estética. Uma outra prova de que esta vocação anti-representativa do cinema não depende da imagem em movimento *per se*, mas é tributária do regime estético das artes que o precede, é o facto de o cinema permitir igualmente a actualização do regime de representação, da sua lógica das histórias e das acções bem encadeadas.

Por outro lado, Rancière não deixa de se preocupar em precisar o que, apesar do solo comum, diferencia a imagem cinematográfica das outras artes, da literatura, do teatro. E também o que separa o trabalho de des-figuração do regime estético em geral, da sua concretização particular no seio do cinema.<sup>188</sup> Assim, por exemplo, a voz branca de Robert Bresson é um modo singular do cinema retomar o projecto da literatura: à imagem que contraria a narração romanesca, o cinema responde invertendo o jogo, esburacando o visível através da palavra.

Contudo, independentemente de Rancière não deixar de referir o modo como as linhas de partilha entre visível e dizível, pensado e impensado, visível e invisível, potência e impotência se manifestam singularmente no interior do cinema, para cada filme, para cada autor, de como se processa o trabalho, a cada vez único, de desfiguração e os seus *détours* em relação à representação, o que torna a experiência do cinema visível e pensável, é a configuração partilhada pelo regime estético, enquanto conjunto de procedimentos e gestos artísticos que não são dedutíveis do meio, da sua materialidade específica, e que se estendem a todas as artes. A forma é privilegiada

---

<sup>187</sup> Rancière, *La fable cinématographique*, 15.

<sup>188</sup> A noção de partilha do sensível específica, no interior do cinema, aquelas áreas em que componentes pré-dadas ou herdadas do cinema, o que se pode chamar a sua divisão do trabalho estético, testemunham mudanças de direcção, sobretudo nas áreas da percepção e da sensação, graças ao trabalho de desfiguração.

em relação à matéria sobre a qual se exerce cada arte. Esta última não dá por si própria os signos que produz; depende de escolhas estéticas subjacentes que se vêm inscrever na sua superfície. Assim, tendo em conta a submissão do cinema às partilhas do regime estético de que é contemporâneo, a impossibilidade de a sua materialidade impôr por si própria novas partilhas, o que o torna arte é a manifestação, ao nível da imagem, da sensibilidade que define o regime estético, reconhecível desde logo nas montagens da literatura, nas suas narrações e no modo de as desfigurar, e que o cinema mais não faria do que re-agenciar. Por outro lado, como vimos, a identificação dos dois regimes procura contrariar a ideia de uma partilha entre ambos que se faria por ruptura, segundo uma imagem evolutiva da história da sensibilidade e das formas que produz. Para Rancière, não há corte entre os dois regimes, as duas idades coexistem em cada obra. Neste sentido, o regime estético é sempre correlativo do regime representativo.<sup>189</sup> No caso do cinema, o regime estético que o atravessa naturalmente, pelo facto de permitir um acesso imediato ao sensível, torna-se, por isso mesmo, indissociável de um restaurar dos elementos do regime representativo (fábula, personagens, géneros), como condição, segundo Rancière, do reencontro da potência activa da arte, de acesso ao sentimento de domínio e construção.

Assim sendo, se por um lado, a desfiguração, em Rancière, é o nome para o trabalho pelo qual se realiza a transgressão do regime de representação, por outro, o contrariar das suas regras, continua a ter o discurso, por intermédio da fábula e da literatura, como referência para a sua modelação.

---

<sup>189</sup> Assim, por exemplo, para o caso da pintura: se no regime de representação, a potência das palavras servia de modelo que a representação pictórica tomava como norma, por sua vez, o regime estético não passa a significar uma emancipação da pintura em relação à lógica discursiva. As palavras mudam apenas de função, passam a ser o que, rompendo a superfície representativa, a requalifica, aí fazendo aparecer um outro tema - a manifestação da expressividade pictórica. Este tema, que é o da matéria pictórica que cobre o quadro, não chega assim a libertar-se do constrangimento narrativo. A nova lógica visual, para além das relações que estabelece com o novo discurso que a legitima, não deixa de depender de uma relação de coerência com a lógica narrativa e a sua formulação literária. Cf. Jacques Rancière, "La peinture dans le texte", in *Le destin des images* (Paris: Éditions La fabrique, 2003), 88.

## II. 2. O funcionamento da palavra nos dois regimes de Rancière. O caso cinematográfico de *Mouchette*, de Robert Bresson

Uma marca do texto moderno e, por conseguinte, do regime estético, é o facto

de se construir como relação sem relação entre duas cadeias de acontecimentos: a cadeia da narrativa orientada do seu começo para o fim, com nó e desenlace, e a cadeia de micro-acontecimentos que não obedece a esta lógica orientada, mas que se dispersa de uma maneira aleatória, sem começo nem fim, sem relação entre causa e efeito.<sup>190</sup>

Uma lógica está presente na outra; em Flaubert, por exemplo, a acção literária é invadida pela passividade pictural. Dá-se “uma troca de papéis entre a descrição e a narração, a pintura e a literatura”, “como se a pintura viesse tomar o lugar do encaideamento narrativo.” Isto “significa uma interrupção da relação entre narração e expressão.” A narração é interrompida por um quadro, e este dá conta da alteração da função da imagem. “A lógica da visualidade não vem mais complementar a acção”, mas “suspendê-la ou antes dobrá-la”<sup>191</sup> (no interior do regime de representação a imagem estava destinada a intensificar a potência da acção, quer através da representação directa dos sentimentos ou pensamentos, por meio da expressão dos rostos e atitudes dos corpos; quer através das figuras poéticas que colocam uma expressão no lugar de outra). Por sua vez,

à palavra viva que regulava a ordem representativa<sup>192</sup>, o regime estético opõe o modo da palavra que lhe corresponde, o modo contraditório de uma palavra que fala e se cala ao mesmo tempo, que sabe e não sabe o que diz. Ela opõe-lhe a escrita (...), segundo duas figuras que correspondem às duas formas da relação entre o pensamento e o não pensamento (...). A escrita muda é a palavra que as próprias coisas mudas transportam. É a potência de significação inscrita sobre os seus corpos – “o tudo fala” de Novalis (...). Toda a forma sensível (...) é falante (...). A escrita literária concebe-se

---

<sup>190</sup> Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé* (Paris: Éditions La fabrique, 2008), 132.

<sup>191</sup> Rancière, *Le spectateur émancipé*, 131.

<sup>192</sup> Nas palavras de Rancière, “nesta ordem, a palavra tem por essência fazer ver. Mas ela fá-lo segundo o regime de uma dupla retenção. Por um lado, a função de manifestação visível retém o poder da palavra. Esta manifesta os sentimentos e as vontades em vez de falar por si própria (...). Por outro, ela retém a potência do próprio visível. Ela manifesta o que está escondido nas almas, conta e descreve o que está longe dos olhos. Mas, assim, ela retém esse visível, que ela manifesta sob o seu comando. Ela interdita-o de mostrar por si próprio, de mostrar o que dispensa as palavras, o horror dos olhos perfurados.” Jacques Rancière, *L'inconscient esthétique* (Paris: Galilée, 2001), 21-22.

como decifração e reescrita desses signos de história escritos sobre as coisas.  
<sup>193</sup>

A escrita muda das coisas liberta, na sua prosa, a verdade de uma civilização ou de um tempo, essa verdade que recobre a cena outrora gloriosa da palavra viva. “Esta mais não é, agora, do que a vã cena oratória, o discurso da superfície e das suas agitações.” <sup>194</sup> Esta literatura é também “a palavra solilóquio, aquela que não fala a ninguém e não diz nada, senão as condições impessoais, inconscientes da própria palavra.” Esta segunda forma da palavra muda está presente, por exemplo, no “diálogo do segundo grau”, dos dramas de Henrik Ibsen. “Este já não exprime os pensamentos, os sentimentos e as intenções dos personagens, mas o pensamento ‘do terceiro personagem ‘que assombra o diálogo, o confronto com o desconhecido, com as potências anónimas e insensatas da vida.’” <sup>195</sup>

De um lado, a palavra escrita sobre os corpos, que deve ser restituída à sua significação linguajeira através de um trabalho de decifração e de uma reescrita; do outro a palavra surda de um potência sem nome que se encontra por detrás de toda a consciência e de toda a significação, e à qual é preciso dar uma voz e um corpo. <sup>196</sup>

Em “Après la littérature” <sup>197</sup>, Rancière mostra como o cinema de Robert Bresson traduz estes dois modos da palavra característicos do regime estético, através da análise de *Mouchette* e de como Bresson faz a transposição do romance de Georges Bernanos para o cinema. Não se trata, para Rancière, de dizer como André Bazin, a propósito de *Journal d'un curé de campagne*, que o filme guarda apenas o mais literário, o diário, evitando a ilustração das descrições visuais, o que tornaria, segundo aquele autor, o filme mais literário que o livro e o livro mais cinematográfico do que o filme; trata-se antes de fazer recuar o livro, agora o *Nouvelle histoire de Mouchette*, até antes da literatura, no sentido do regime de representação, restaurando um certo encadeamento da narração descontinuada do romance, por intermédio de um processo de fragmentação exacerbado dos planos; este, de acordo com Rancière, pro-

---

<sup>193</sup> Rancière, *L'inconscient esthétique*, 35-36.

<sup>194</sup> Ibid., 38.

<sup>195</sup> Rancière, *L'inconscient esthétique*, 39-40.

<sup>196</sup> Ibid., 41.

<sup>197</sup> Jacques Rancière, “Après la littérature”, in *Le septième art. Le cinéma parmi les arts*, sous la direction de Jacques Aumont, 127-141 (Paris: Éditions Léo Scheer), 2003.

duziria paradoxalmente uma linearização, cujo modelo, a julgar pelas próprias palavras de Bresson, seria a língua – cada plano é como uma palavra que só ganha sentido numa frase. “A fragmentação opõe, então, a esta ‘visualização’, na qual a frase literária se indetermina, um princípio de linguagem bem feita, de semantização integral.”<sup>198</sup> A fragmentação emerge como “princípio de hiper-narração”, em que a identificação dos fragmentos visuais com unidades de linguagem, que são elas próprias unidades de narração, fazem dela um modo de agenciar, não acções à maneira aristotélica, mas palavras-imagens que formam um discurso, já que estabelecem entre si ligações significantes. No entanto, o que parece ser o restaurar do princípio representativo de linearidade do encadeamento, contradizendo as imagens-tempo da literatura, é depois contrariado pelos dois procedimentos de palavra mencionados acima: através de uma equivalência quer da duração dos planos entre si, quer, em termos linguísticos, da duração das sílabas e intonação sobre elas, trata-se, nas palavras de Rancière, de remeter para dois trajectos da palavra – um informativo, que, por sua vez, permite revelar o outro como uma das expressões da palavra muda; por exemplo, as palavras neutras de Arsène, espécie de duplo do realizador, que indicam a Mouchette o que ela tem de repetir, evidenciam ao mesmo tempo a opacidade significativa de um corpo, de um rosto, através do modo como nela reverberam enquanto unidades de informação, seja provocando o silêncio ou a palavra. Diz Rancière: “Por debaixo da igualdade mecânica do autómato vocal instaura-se a lógica mais complexa de um rosto-autómato”<sup>199</sup>, ou seja, a palavra remete desde logo para uma postura do corpo, simultaneamente acossado e desafiador, que olha, escuta, se resigna ou objecta. No entanto, “esse corpo não nos diz o que ele faz do que vê ou ouve”, e a palavra também não nos ajuda aqui, não nos faz aceder a nenhuma “revelação de uma verdade interior”, pelo menos no sentido psicológico.<sup>200</sup>

E, aqui, estamos perante a outra expressão da palavra muda: a voz dos modelos torna-se portadora de uma palavra prévia, devolvida a partir de uma mesma entoação dada a todas as sílabas, o que na perspectiva de Bresson a automatiza, para permitir a expressão de uma verdade própria.

---

<sup>198</sup> Rancière, “Après la littérature”, 133.

<sup>199</sup> Ibid., 137.

<sup>200</sup> Rancière. Ibid.



O que o corpo de Mouchette encarna é, assim, o drama de uma nova palavra, da sua condição inconsciente e impessoal, que o automatismo vem evidenciar, tornando os corpos simultaneamente os seus veículos obedientes e os transmissores de forças de resistência que criam obstáculos à clareza do que é dito, perturbando o trajecto do sentido, introduzindo em relação a ele uma recusa. É uma palavra com afinidades com a da multidão invisível, que assombra os nossos pensamentos, e a que Rancière se refere quando convoca Ibsen para ilustrar a palavra surda do solilóquio.<sup>201</sup> Para encarnar esta nova palavra são necessários novos corpos: não o corpo humano do actor/personagem, mas o de um ser com as *allures* da vida, sem ter vida, corpo de sombra ou cera acordado a esta voz múltipla e anónima – teatro de andróides, de marionetas – ou cinema bressoniano de autómatos.

Nesta perspectiva, Rancière menciona, em relação ao que Bresson faz com o corpo de Mouchette, a “capacidade formal” que o realizador lhe atribui, “como forma de fazer face a um destino que não domina”<sup>202</sup>, em que palavra, acções, espectáculos, entre projecção e absorção, são absorvidos, mas não restituídos; o corpo constitui-se como força de opacificação, com a qual Mouchette constrói outra história que vem desdobrar a linha narrativa.

---

<sup>201</sup> Em termos cinematográficos, tal pode justificar uma investigação sobre as condições impessoais, inconscientes da própria palavra, por contraste com uma palavra que exprime pensamentos, sentimentos e intenções dos personagens – se podemos reconhecer em traços gerais o modo como o regime de representação, segundo Rancière, está presente no cinema, enquanto determinada partilha do sensível, do mesmo modo que atravessa outras artes, há no entanto o que faz a sua singularidade, i.e., a natureza da matéria visual do cinema e dos enunciados específicos para que reenvia. Assim, por exemplo, se reconhecemos no regime clássico do mudo ao falado uma palavra com as características descritas acima, uma palavra de certo modo consciente, que exprime a interioridade dos personagens, a sua manifestação no cinema deu azo a imensas discussões, nomeadamente no que diz respeito ao que a deveria distinguir de ocorrências idênticas na literatura e no teatro – os diálogos têm, por exemplo, de ter em conta o que se vê, os elementos da imagem, a sua dimensão de integração automática dos personagens num espaço e tempo bem definidos e de apreensão imediata, o que implica procedimentos diversos do teatro e da literatura que exigem outro tipo de marcadores para assinalar pensamentos e sentimentos.

<sup>202</sup> Rancière, “Après la littérature”, 138.

### II. 3. A frase-imagem de Rancière

A identidade de contrários que marca a origem romântica do regime estético tem a sua tradução contemporânea na hibridização generalizada característica das práticas artísticas dos nossos tempos, em que assistimos à mistura entre géneros, entre arte erudita e popular, arte e não arte, arte e mercadoria. Estes cruzamentos não são sinónimos de anulação das diferenças, mas do seu convívio plural, num claro elogio da diversidade e da multiplicidade, sem as reduzir à similaridade.<sup>203</sup>

Rancière chama igualmente a atenção para o colapso da distância entre palavras e imagens inerente ao regime estético, o que significa, para o autor, a anulação da diferença entre ambos, ou seja, a constatação que o seu uso pelos artistas – Rodowick diagnostica, como vimos e veremos com mais detalhe, exactamente o mesmo, no âmbito do que chama de cultura de massas contemporânea e faz deste colapso, ainda que o use para dar conta de fenómenos imagéticos diferentes, o embrião de uma nova era, a era do figural – torna a sua diferença indistinta. Com efeito, apesar da estreita relação que palavras e imagens sempre mantiveram, e do modo como o senso comum a entende, assente numa ideia de ilustração e semelhança, o facto é que atribuímos qualidades diferentes a cada uma.

Rancière escreve, agora fazendo ressoar certas acepções do figural de Lyotard:

(...) a imagem não é uma exclusividade do visível. Há visível que não constitui imagem, e há imagens que se constituem totalmente de palavras. Mas o regime mais corrente da imagem é aquele que coloca em cena uma relação entre o dizível e o visível, uma relação que joga simultaneamente sobre a sua analogia e sobre a sua dissemelhança. Esta relação não exige de modo algum que os dois termos estejam materialmente presentes. O visível deixa-se dispor em tropos significantes, a palavra desenrola uma visibilidade por vezes cega.

Pode parecer supérfluo lembrar coisas tão simples. Se é necessário fazê-lo, contudo, é porque estas coisas simples não cessam de se confundir, porque a alteridade identitária da semelhança interferiu sempre com o jogo constitutivo das imagens da arte.<sup>204</sup>

---

<sup>203</sup> Cf. texto de Aimée Israel-Pelletier, “Godard, Rohmer, and Rancière’s *Phrase-Image*”, *SubStance* #108, Vol. 34, no. 3, p. 42 Issue 108: French Cinema Studies 1920s to the Present (2005): 33-46.

<sup>204</sup> Jacques Rancière, *Le destin des images* (Paris: Éditions La fabrique, 2003), 15-16.

A frase-imagem é proposta por Rancière como modo de dar a ler e a ver o funcionamento deste convívio entre palavra e imagem decorrente da sua indiferenciação ou conjugação no regime estético. Esta designação permite, por um lado, nomear a sua confluência numa medida comum. Neste sentido, trata-se quase de uma figura de retórica, ao remeter para o potencial expressivo que resulta da *orquestração*, na acepção de Flaubert, da heterogeneidade caótica que reconhecemos ao plano de coexistência das imagens, palavras e sons, feito de multiplicidade, dissemelhança, paradoxo e contradição. Por outro lado, tal designação permite também a Rancière sobrepor regimes, géneros e estilos:

A frase não é o dizível, a imagem não é o visível. Por frase-imagem entendo a união de duas funções a definir esteticamente, ou seja, pela maneira que elas têm de desfazer a relação representativa do texto à imagem. No esquema representativo, a parte do texto era a do encadeamento ideal das acções, a parte da imagem a do suplemento de presença que lhes dá carne e consistência. A frase-imagem perturba esta lógica. A função-frase é aí sempre a do encadeamento. Mas doravante ela encadeia na medida em que dá carne. E essa carne ou essa consistência é, paradoxalmente, a da grande passividade das coisas sem razão. A imagem, por sua vez, tornou-se potência activa, disruptiva, do salto, a da mudança de regime entre duas ordens sensoriais. A frase-imagem é a união destas duas funções.<sup>205</sup>

A frase-imagem remete então para novas funções do texto e da imagem no regime estético, que dão o enquadramento no qual se determina, a cada vez, no interior das manifestações artísticas, a equação entre as palavras e as imagens. A frase-imagem é simplesmente “a união de uma sequência verbal e de uma forma visual”, no interior do que Rancière chama de uma medida comum, que tem como critério do comum a desmesura, demarcando-se, assim, da medida comum que exprimia o conceito de história desde Aristóteles. Orientada por “um esquema de causalidade ideal”, a que já nos referimos, pela inteligibilidade da lógica dos encadeamentos, motivada pela necessidade e pela verosimilhança, a racionalidade do poema antigo dependia do cumprimento de um conjunto de regras, nomeadamente no respeito às relações entre palavras e imagens (ver acima). Havia, então, uma medida que regulamentava as articulações entre ambas e o modo como se distribuíam enquanto constituintes de uma comunidade de signos no interior de uma forma de

---

<sup>205</sup> Ibid., 56.

expressão – sintetizando o que já foi mencionado, a palavra subordinava a si a imagem, dirigindo-a e conferindo-lhe sentido, e esta ficava ao serviço daquela. Ora a frase-imagem serve para nomear uma nova partilha do visível e do dizível no interior da comunidade de signos, que se caracteriza pela ausência de uma normatividade que regule as relações entre texto e imagem. Este novo espaço do comum é feito da desmesura das “coisas sem razão”, pois de algum modo qualquer elemento é livre de ocupar qualquer lugar, não havendo de antemão constrangimentos que lhe atribuam *a priori* uma posição, o que torna também irrelevante um pensamento sobre as formas de arte assente nas fronteiras e especificidades de géneros, estilos, etc., pois a livre circulação e o passar de fronteiras são a única “regra”.

Ao ficar apenas o comum do caos que passa a dar a sua potência à arte, a lei que se opõe à antiga, “é a do ritmo, do elemento vital de cada átomo sensível desligado que faz passar a imagem na palavra, a palavra na estucada da tela, esta última na vibração da luz ou do movimento.”<sup>206</sup> É o que Rancière denonima de “lei da grande parataxe”, ou seja, da ligação entre “frases” ou fragmentos, sem coordenação pré-determinada entre eles.

Tendo desaparecido a medida comum que os mantinha ligados segundo uma hierarquia, a questão de Rancière é a de como pensar tal desligamento da palavra e da imagem, tal emancipação de uma em relação à outra, o que significa igualmente perspectivar o potencial expressivo daí decorrente, potencial de criação de novas ideias e ligações; este potencial é acrescido em relação ao regime de representação, pois as configurações possíveis das duas “ordens sensoriais” são teoricamente infinitas e impossíveis de antecipar na sua singularidade, e ao mesmo tempo, encontra-se ameaçado, segundo Rancière, por dois extremos: a explosão esquizofrénica e o consenso mercantil. Num extremo a frase degenera e dissolve-se no grito – Rancière refere-se aqui ao ponto de indiscernibilidade entre a arte e a loucura, temido por toda uma época e experienciado por figuras como Nietzsche, Maupassant, Artaud, Van Gogh, Virginia Woolf -, no outro perde-se no consenso da “grande igualdade mercantil ou linguística” ou “da grande manipulação dos corpos embriagados de comunidade”

---

<sup>206</sup> Rancière, *Le destin des images*, 55.

<sup>207</sup> – Rancière alude aqui às nossas sociedades de capitalismo avançado, bem como aos totalitarismos do século XX.

A frase-imagem é a noção constituída por Rancière para designar a diferença subtil que separa as constelações heterogêneas de palavras, imagens e sons que emergem da grande parataxe enquanto criações artísticas, dos dois extremos assinalados:

a frase-imagem é a unidade que desdobra a força caótica da grande parataxe em potência frásica de continuidade e potência imagética de ruptura. Como frase, ela acolhe a potência paratáxica repelindo a explosão esquizofrénica. Como imagem, ela repele, através da sua força disruptiva, o grande sono do matraquear indiferente ou da grande embriaguez comunitária dos corpos. A frase-imagem retém a potência da grande parataxe e opõe-se ao que nela se perde na esquizofrenia ou no consenso.<sup>208</sup>

Mais uma vez, esta ideia de um princípio de encadeamento que se mantém, e que parece constituir uma sobrevivência do regime de representação no novo regime, mesmo se a função-texto passa a designar outro tipo de narrativa - já não é uma questão de dar coerência e sentido ao entrelaçamento e progressão de acções, mas de tornar significativa a passividade do sensível enquanto tal.

Justamente porque, para Rancière, a identificação de um regime estético não se coloca em termos de ruptura com o regime precedente, o de representação, mas em termos de um trabalho de desfiguração deste e dos seus elementos característicos, nomeadamente no que respeita ao modo de legislar as relações entre texto e imagem – o que significa que um regime não se sucede ao outro, mas que os dois convivem no tempo -, a noção de “frase-imagem”, como modo de apontar para esse espaço de desligamento e religamento infinito de palavras e imagens, onde todas as configurações são possíveis e onde ressoa, apesar de evidentes diferenças a que voltaremos no próximo capítulo, o figural de Lyotard, servir-nos-á como forma de olhar para a prática cinematográfica de alguns autores, mais precisamente, Jean-Luc Godard, Éric Rohmer e Angela Shanelec, enquanto exemplares de procedimentos de articulação e disjunção de discursos e figuras que, sintomáticos do regime estético, ganham a sua inteligibilidade por relação com o regime de representação cinematográfico, ao qual

---

<sup>207</sup> Rancière, *Le destin des images*, 54.

<sup>208</sup> Ibid., 56-57.

reagem e que procuram quebrar, introduzindo intervalos, suspensões aqui e ali, em relação a ele.

## II. 4. *Vivre sa vie*, a angústia da linguagem, a descontinuidade narrativa

Jean-Luc Godard, sobretudo através do caso da *Histoire(s) du cinéma*, sobre as quais nos debruçaremos em detalhe mais à frente, é o realizador que permite a Rancière exemplificar a frase-imagem no seio do paradigma estético, pois não só é evidente o gosto de Godard pela mistura de categorias, géneros, discursos, média, histórias, como desde cedo, mesmo nos seus filmes mais inaugurais em que a montagem e a *mise-en-scène* ainda veiculam certas preocupações narrativas, o problema da relação entre o ver e o dizer emerge como uma das grandes disposições do seu cinema. O arsenal de palavras, citações, cortes, que o acompanha desde o início, vai progressivamente perdendo a sua subordinação a questões de ordem narrativa, para se insinuar cada vez mais por si, na sua autonomia fragmentária, e dar lugar, seguindo o quadro de análise proposto por Rancière, a duas linhas indissociáveis de acontecimentos, que a ideia de frase-imagem justamente permite condensar: os que são da ordem da evidência icónica das imagens, em que os mais variados fragmentos se dão a si próprios como espectáculo, irradiando o brilho da sua condição atómica e as-significante; os que são da ordem da articulação destes fragmentos num plano frásico ou discursivo, que combina de forma significativa os vários fragmentos autonomizados dos seus contextos, histórias e narrativas de partida (ver a este propósito o subcapítulo sobre as *Histoire(s)*..., no capítulo IV). Podemos arriscar afirmar que as *Histoire(s)*... são o culminar de um percurso, em que se tratou para Godard de procurar traduzir em termos cinematográficos uma obsessiva interrogação sobre a linguagem <sup>209</sup>: orientado pela ideia de uma infância perdida do cinema, entretanto agrilhoado à subordinação ao discurso, através das histórias, das narrativas, a frase-imagem serve a Godard, na óptica rancièriana, simultaneamente para devolver o cinema ao que resiste à linguagem, o enigma da vida e dos corpos, e para assim lhes restituir novamente o discurso, mas agora um discurso produzido após o desfazer dos

---

<sup>209</sup> Esta identificação/confusão entre linguagem e palavra, não sendo muito rigorosa, corresponde ao uso que o próprio Godard faz dos mais variados termos para designar a mesma coisa, tudo aquilo a que recorre para opor à imagem e em relação ao qual está em guerra: as palavras, o texto, a linguagem, a literatura, etc. Pois trata-se de regressar a uma crença nos corpos que se faz também a partir de um trabalho de “desconstrução” da linguagem, o que inclui certamente a questão da palavra.

laços previsíveis entre o ver e o dizer estipulados pelo regime de representação, o que significa a possibilidade, para usar termos deleuzianos, “de atingir os corpos antes das palavras, para que possam inventar as suas próprias palavras.”<sup>210</sup>

Rancière sublinha, em relação a este desejo de esconjurar o modelo de representação e a armadilha das suas narrativas e histórias, presente nesta fase godardiana de cinema reflexivo, entendido enquanto meditação retrospectiva e prospectiva sobre o que é o cinema e o que é a imagem, a manutenção de uma dimensão discursiva de articulação frásica de vários elementos heterogêneos, i.e., a já referida constituição de um outro drama a partir dos elementos resultantes da desfiguração do anterior regime de representação.<sup>211</sup> *Vivre sa vie* (1962) é um dos filmes da primeira fase da obra de Godard, onde se começa a vislumbrar essa desfiguração da ordem dominante da representação através de um uso dialético da montagem como forma de encadear os heterogêneos, em que os diversos fragmentos convocados por Godard se ligam por choque.<sup>212</sup> Tal montagem é influenciada pelo paradigma brechtiano que quer libertar a representação da identificação, do fascínio, da absorção, através de procedimentos pedagógicos de ruptura com as continuidades e progressões do modelo narrativo.

Para tal contribui a já referida frase-imagem, de que o uso desviante da própria palavra é um exemplo, no modo como se encontra/desencontra com a imagem, para acompanhar formalmente o que é tematizado pelo filme: a dificuldade da heroína em apreender o mundo pela linguagem, e que culmina numa espécie de *tête à tête* entre a protagonista e o filósofo Brice Parain sobre a questão, que é também um *tête à tête* entre o cinema e a filosofia, o cinema e o discurso na sua relação à vida e ao mundo, na sua capacidade diversa de exteriorizarem o pensamento, de exprimirem as possibilidades do pensamento e da vida. O filme traduz, pois, uma interrogação sobre a

---

<sup>210</sup> Deleuze, *L'Image-Temps. Cinéma 2*, 225.

<sup>211</sup> Ao invés, poderíamos destacar, neste modo de utilizar as associações entre imagens e palavras, os deslizamentos entre umas e outras, a proximidade com o trabalho do sonho tal como é descrito por Freud e o modo como fornece um modelo para o figural e para a análise das imagens da arte, em que o que é enfatizado é a irrupção do sensível no seio do discurso, das palavras, a ruptura com qualquer ideia de encadeamento que tenha como modelo a lógica representativa presente no poema aristotélico.

<sup>212</sup> Rancière distingue dois modos de montagem em Godard: a montagem dialética, característica da primeira fase da sua obra e a simbólica, que conjugada com a primeira, lhe serve para caracterizar as *Histoire(s)*.... Para a primeira o que é relevante, na aproximação de duas imagens contraditórias, é o choque de contrários; para a segunda, o que importa destacar, para além do choque, é comunidade das imagens, a sua conciliação através da frase-imagem. Jacques Rancière, “La phrase, l’image, l’histoire”, in *Le destin des images*, 43-78 (Paris: La Fabrique, 2003).



linguagem que é também uma interrogação sobre o cinema através dos meios do cinema.

Em *Vivre sa vie*, com efeito, já está presente uma certa angústia sobre a capacidade da palavra, sobre o dizer possível dessas experiências existenciais, de um lado o amor, e do outro a experiência de opressão (neste caso, vivida por uma prostituta), que fará a marca das obras posteriores de Godard (por exemplo, dando lugar mais tarde, na fase politizada de Godard, à questão de como representar cinematograficamente a experiência da luta de classes.)<sup>213</sup>

É importante, no caso de *Vivre sa vie*, começar a olhar para o filme a partir da sua estrutura, já que, em Godard, o que se quer dar a ver é indissociável do como se dá a ver, ou seja, neste caso, de uma problematização explícita da forma narrativa e das suas convenções cinematográficas, e os doze episódios que compõem o filme são referidos por Godard como a opção estilística necessária à visibilidade mais adequada do que é o problema, a investigação do filme, a saber, a apreensão do movimento do pensamento.

Esta estrutura deliberada faz ressoar múltiplas referências: os onze *fioretti* de S. Francisco de Assis, de Roberto Rossellini (que reaviva, dando-lhe contornos totalmente novos, a forma narrativa dos filmes em *sketches*, e a que Godard se refere explicitamente no argumento, quando menciona o uso dos inter-títulos), as doze estações da cruz, e Bertold Brecht. Godard relaciona explicitamente, em entrevistas da altura, a divisão em doze episódios com o desejo de enfatizar o que ele designa por lado teatral do filme, do cinema: “Isto acentua o lado teatro, o lado Brecht.”<sup>214</sup>

---

<sup>213</sup> Cf. Alain Badiou, *Cinéma* (Paris: Nova Éditions, 2010), 273.

<sup>214</sup> Jean Collet, “Entretien avec Jean-Luc Godard”, *Cahiers du Cinéma* 138 (déc. 1962), retomada em *Godard on Godard*, ed. Jean Narboni and Tom Milne, 171-196 (New York: Da Capo Press, 1986), 187. Algumas frases de Godard extraídas da mesma entrevista contemporânea do filme: “Começo pelo documentário, para lhe dar a verdade da ficção.”; “Estava a tentar encontrar o concreto. Quanto mais me aproximo do concreto, mais próximo fico do teatro. *Vivre sa vie* é muito concreto e ao mesmo tempo muito teatral.”; “ao ser-se realista descobre-se o teatro – por detrás do teatro está a vida; por detrás da vida o teatro; comecei pelo imaginário e descobri a realidade (referência aos filmes anteriores, que Godard diz tratarem-se de filmes de cinéfilo, que têm como ponto de partida o próprio cinema e não a vida), mas por detrás da realidade está outra vez a imaginação.”; “o cinema é espectáculo (Méliès) e investigação (Lumière). O que sempre quis, basicamente, foi fazer investigação sob a forma de espectáculo.”; “O lado documental é um homem numa dada situação. O espectáculo acontece quando se faz desse homem um gangster ou um agente secreto. Em *une Femme est une femme*, o espectáculo vem do facto da mulher ser uma actriz. Em *Vivre sa vie*, uma prostituta.”

Enquanto dramaturgo e também teórico da sua própria prática, Brecht desenvolve o projecto de um teatro épico, teatro revolucionário em que o autor se posiciona de forma crítica, quer ao nível das formas, quer ao nível do conteúdo, em relação às ilusões do drama teatral de cariz psicológico e narrativo. Dito de um modo um pouco grosseiro, Brecht pretendia provocar na audiência uma atitude de distanciamento crítico em relação ao que estava a ver, em vez de uma identificação emocional com o fluxo da história e a psicologia dos personagens. Através de uma consciencialização em relação ao meio teatral, Brecht visava a consciencialização política. A consciência do meio não só permitiria, mas exigiria a participação do observador num processo contínuo de análise das imagens, sons e outros fenómenos com que fosse confrontado, permitindo-lhe exercer uma crítica construtiva de um ponto de vista político e social. Segundo Brecht a forma épica devia cruzar uma tradição antiga com as técnicas recentes da montagem cinematográfica, radiofónica e teatral: “Trata-se de tratar os elementos do real no sentido de uma composição experimental pela qual o teatro épico não reproduz um estado de coisas, mas descobre-o. A sua descoberta faz-se através da interrupção das continuidades.”<sup>215</sup> A interrupção consiste em criar descontinuidades, “em desligar as articulações, de modo a que as situações se critiquem dialecticamente, ou seja, entrem em choque mutuamente”: “A sua função principal consiste em interromper a acção – ao invés de a ilustrar ou de a fazer avançar; são o retardamento, devido à interrupção, e a divisão em episódios, resultante do enquadramento, que fazem a eficácia do teatro épico.”<sup>216</sup> Corte/divisão, interrupção, *suspense* – todos termos marcadamente cinematográficos – são procedimentos que produzem um efeito de distanciamento em relação à percepção e à experiência teatral.

Em *Vivre sa vie*, Godard recorre, então, a procedimentos idênticos, directamente inspirados em Brecht, para interrogar o acto cinematográfico e as categorias clássicas da representação, experimentando sobre a forma narrativa e criando simultaneamente um cinema auto-reflexivo que, à semelhança, do teatro épico, mostra a própria mostraçã, permitindo uma consciencialização da forma cinematográfica, como

---

<sup>215</sup> Walter Benjamin, “Qu’est-ce que le théâtre épique?” in *Essais sur Brecht*, trad. P. Ivernel, (1931; rééd. Paris: La Fabrique Éditions, 2003), 22, 24-26, 27 citado por Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position. L’œil de l’histoire 1* (Paris: Les Éditions de Minuit, 2009), 61.

<sup>216</sup> Ibidem.

elemento que se trata de pensar e fazer sentir, enquanto forma que enforma a realidade.

Através da divisão em episódios, e dos inter-títulos, a atenção é desviada da progressão dramática da história de Nana, para se concentrar na sua reacção a cada um dos acontecimentos à medida que ocorrem. Esta distanciação em relação à história de Nana, permite, ainda, lembrar-nos constantemente que estamos a ver uma realidade filmada, que partilha semelhanças com a vida actual, mas é uma realidade construída.<sup>217</sup>

Para Godard, os doze episódios e a sua distância e exterioridade em relação às aventuras de Nana, são paradoxalmente o que permite chegar, tocar, o seu inverso, a máxima interioridade, identificada com o pensamento em acção: “Queria mostrar o lado ‘aventuras de Nana isto e aquilo/tal e tal’. A divisão em quadros separados corresponde à visão externa das coisas que melhor me permitiria a transmissão do sentimento, da sensação, do que se passaria no interior... Como se pode restituir o interior? Permanecendo prudentemente de fora.”<sup>218</sup>

Isto aponta para uma ideia importante na compreensão deste filme e do cinema de Godard: que o cinema, tal como a pintura e as outras artes visuais, é um instrumento precioso, embora controverso, para nos esclarecer sobre nós próprios e a realidade existencial na qual estamos imersos. Godard reconhece que a câmara e o som não captam mais do que signos externos e que este embate na superfície dos seres pode fazer crer que o cinema é desajustado para a procura dos “eus interiores” dos personagens, definidos psicologicamente. Contudo, Godard rejeita, à época, o que chama de “erro de Antonioni”, que defenderia que a não comunicação é o tema mais adequado ao cinema:

De qualquer modo, alguma coisa acontece. É por isso que o cinema de Antonioni, com o seu elemento de não-comunicabilidade, não é o meu. Rossellini disse-me que eu procuro desembaraçar-me do pecado de Antonioni, mas que mal o consigo evitar. Acho que quando nos deparamos com este tipo de

---

<sup>217</sup> Estamos perante um realismo crítico, que supõe uma crítica do realismo. O cinema não nos dá acesso a um reflexo da realidade, mas a um recorte da realidade, um recorte simultaneamente parcial e inseparável da realidade.

<sup>218</sup> Jean Collet, “Entretien avec Jean-Luc Godard”, *Cahiers du Cinéma* 138 (déc. 1962), retomada em *Godard on Godard*, ed. Jean Narboni and Tom Milne, 171-196 (New York: Da Capo Press, 1986), 187.

problema, basta estarmos de boa fé. Acho que é errado dizer-se que quanto mais se olha para alguém, menos se compreende. Mas, é claro que se olharmos para as pessoas demasiado tempo, torna-se inevitável acabarmos a questionar o valor do que estamos a fazer. Se passarmos dez horas a olhar para uma parede acabamos a fazer perguntas sobre a parede – apesar de não ser mais do que uma parede. Estamos apenas a arranjar problemas a nós próprios. É por isso, também, que o filme é uma série de sketches; é necessário deixar as pessoas viverem a sua vida, e não estudá-las demasiado profundamente, pois se o fizermos acabamos por nada compreender.<sup>219</sup>

A exterioridade registada pelo cinema pode ser muito evocativa se aceitarmos a ideia de que a interioridade é indissociável das acções externas que as pessoas inscrevem no mundo à sua volta: “Um pintor que tenta restituir um rosto apenas restitui o exterior da pessoa; e no entanto algo mais é revelado”, diz Godard, aludindo indirectamente ao episódio do retrato oval. Ou ainda: “É muito misterioso. É uma aventura”. *Vivre sa vie* foi então “uma aventura intelectual: queria filmar um pensamento em acção – mas como fazê-lo? Ainda não sabemos.”<sup>220</sup>

Godard, ao querer recortar um pensamento em acção, identifica o pensamento com o corpo, ultrapassando a divisão da filosofia clássica entre espírito e corpo (ou seja, é sobretudo a actividade behaviorista, comportamental, passível de ser apreendida, mais do que o seu conteúdo psicológico, que ele tem em mente). Godard está, aqui, próximo de Merleau-Ponty, que numa conferência em 1945, “Le cinéma et la nouvelle psychologie”<sup>221</sup>, afirma, contra a psicologia clássica, que o carácter de uma pessoa não é uma essência misteriosa que se vai revelando ao longo do tempo, mas está imediatamente presente nos actos dessa pessoa. O filósofo desafia a ideia de que as emoções apenas podem ser compreendidas através da experiência individual que delas se tem: sugere, em vez disso, que podem ser estudadas na forma de comportamentos, uma vez que o único sítio onde existem na realidade são as expressões, os gestos e os actos de um indivíduo. Merleau-Ponty sugere ainda que o cinema está par-

---

<sup>219</sup> Ibid., 187.

<sup>220</sup> Jean Collet, “Entretien avec Jean-Luc Godard”, *Cahiers du Cinéma* 138 (déc. 1962), retomada em *Godard on Godard*, 187. Segundo Godard, “não sabemos”, mas já Griffith dizia, justamente, que “os filmes são a ciência de fotografar o pensamento.” Richard Schickel, *D.W. Griffith: An American Life* (New York: Simon & Schuster, 1983), 489.

<sup>221</sup> Maurice Merleau-Ponty, “Le cinéma et la nouvelle psychologie”, in *Sens et Non-sens* (1945: rééd. Paris: Gallimard, 1996). Disponível em [http://www.ac-grenoble.fr/PhiloSophie/logphil/oeuvres/m\\_ponty/cinema.htm](http://www.ac-grenoble.fr/PhiloSophie/logphil/oeuvres/m_ponty/cinema.htm).

ticularmente bem posicionado para ilustrar esta nova psicologia, em que o pensamento devem gesto e expressão, terminando a sua exposição com a frase de Goethe: “o interior é o exterior/ o que está no interior, está também no exterior.”<sup>222</sup>

A psicologia, no sentido clássico, é então, para Godard um obstáculo na perscrutação dos mistérios do ser humano. Isto é assinalado logo na cena inicial quando, depois da conversa ao balcão entre Nana e o seu ex-marido, os dois jogam *pinball*, ao mesmo tempo que trocam em tom amigável, por contraste com a tensão anterior, as últimas palavras da cena. Ele menciona as redacções dos alunos do seu pai e chama atenção para o carácter extraordinário de algumas. A câmara faz um ligeiro movimento de reenquadramento, isolando Nana no plano, e sublinhando a sua postura pensativa, enquanto escuta a voz de Paul, que cita uma das redacções: “A galinha é um animal com um interior e um exterior. Se retirarmos o exterior, fica o interior. Se retirarmos o interior, vê-se a alma.”

A atitude filosófica e cinematográfica do projecto de Godard é sintetizada nesta frase: se os filmes se resumem a material audiovisual vocacionado para o registo da exterioridade da realidade; se, no entanto, alguns filmes se aventuram em ir para lá destas representações exteriores, procurando sugerir indirectamente a interioridade e a psicologia do homem; Godard, por sua vez, quer, sem recorrer à psicologia e mantendo-se à superfície, ir mais além, e expor “outra coisa”, mais profunda e enigmática - é o que tenta atingir com o seu processo de composição cinematográfico, com a reunião a que nos referimos entre o teatro e a vida (o espectáculo e a investigação), e a que alude quando diz, em relação a *Vivre sa vie*, “o filme foi feito por uma espécie de segunda presença”<sup>223</sup>:

O que estou a tentar exprimir são pensamentos, em vez de histórias.

Não se trata de espiar Nana (François Reichenbach), nem de a perseguir (Bresson), ou surpreender (Rouch), trata-se apenas de a seguir, de a acompanhar: ou seja, de ser justo e bom (Rossellini) ... Nana, que é graciosa, que é, digamos, cheia de graça, sabe como guardar a sua alma ao mesmo tempo que entrega o seu corpo... Gostava de tornar palpável aquilo a que a filosofia moderna chama de existência enquanto oposto à essência: mas ao mesmo tempo, graças ao cinema, quero dar a impressão de que não há uma ver-

---

<sup>222</sup> Cf. Merleau-Ponty, *Ibid.*

<sup>223</sup> Jean Collet, “Entretien avec Jean-Luc Godard”, retomada em *Godard on Godard*, 187. Cf. David Sterritt, “My life to live”, in *The films of Jean-Luc Godard. Seeing the invisible*, 60-88 (Cambridge: Cambridge University Press, 1999).

dadeira oposição entre os dois, que a existência supõe a essência e vice-versa, e que é magnífico que assim seja.<sup>224</sup>

Para chegar a esse algo mais – a alma, - Godard desordena as relações habituais entre a palavra e a imagem, o modo como espelham a articulação entre interior e exterior, libertando-os das regras que tradicionalmente codificam a sua manifestação, ao nível do regime de representação. A palavra deixa de ser o acesso ao que está escondido nas almas, o que conta e descreve o que está longe dos olhos – os diálogos em *Vivre sa vie* aparecem muitas vezes como intrusões, como interrupções ao desenrolar da história, emancipando-se de qualquer função de explicitação de motivações e humores; e a imagem, i.e., o visível deixa de estar subordinado à restituição de uma ordem dramática, de um agenciamento de acções e da sua lógica causal de progressão, para se preocupar antes com a restituição dos gestos inconscientes do ser, da palavra muda escrita sobre os corpos, para recuperar os termos rancièrianos.

Voltamos ao primeiro episódio, agora ao seu início.

Nana e Paul são filmados de costas, vislumbramos Nana no espelho, mas se não a tivéssemos visto no genérico, teríamos de esperar até ao fim da cena para a conseguirmos ver. Paul só o veremos melhor no fim da cena. Este dispositivo de captura dos personagens, faz-nos concentrar no que é dito, uma vez que a visibilidade dos personagens nos é vedada – estamos perante um prolongamento da utilização de procedimentos de distanciação, agora ao nível do trabalho de câmara (em termos visuais, as relações espaciais de Nana com o que rodeia funcionam como material para variações estilísticas; no entanto, espaços e câmara, nas suas variações, ora comandam as atitudes do corpo de Nana, ora exibem os graus de liberdade que lhe permitem). Percebemos que estão a terminar uma relação matrimonial, que têm um filho e, o mais importante, que Nana não sabe como se exprimir. As deixas centram-se na denúncia da incompreensão, da dificuldade em se fazer entender pela linguagem. Mais tarde nesta cena, e depois na última, em conversa com o filósofo Brice

---

<sup>224</sup> Jean-Luc Godard, *Dossier de imprensa do Festival de Veneza de 1962*, citado por Colin Young, “Conventional-Unconventional”, *Film Quartely*, Vol. 17, Nº1 (Autumn, 1963): 22. Reenviando ainda para a frase da galinha citada acima: a frase mostra o programa do filme, no sentido também da procura de um equivalente cinematográfico do que Barthes chamou de escrita branca (*écriture blanche*), que é descrita como emergindo da procura de um terceiro termo, termo neutro ou termo-zero entre os dois termos de uma polaridade. Deste modo, diz Barthes, aproximamo-nos da frescura primeira do discurso, uma escrita renasce no lugar de uma linguagem indefinida.

Parain, ela diz: “quanto mais falamos, menos as palavras significam”. Insatisfeita com as palavras, Nana diz preferir permanecer em silêncio. Mais uma vez, o plano da ficção, da história de Nana, faz ecoar através das palavras do personagem, um problema que não é só seu, mas será também o do filme. Tal como o personagem aspira ao silêncio, o filme aspira a ser um filme mudo.

Logo nesta primeira cena estamos, então, em presença não só de um personagem e de uma ficção, mas também de um estilo – o de Godard – que se anuncia na imagem e enuncia nos diálogos.

Se não podemos ver Nana, então vamos ouvir o que diz. Se ela não confia no que diz, iremos habituar-nos ao silêncio. O filme prepara-nos para o que vai ser o seu trabalho, prenunciado desde logo pelo genérico, e os três planos, de perfil, de frente, de perfil novamente, do rosto de Nana: um estudo fisionómico atento à superfície escultural e aos gestos do corpo humano, à custa do sacrifício da profundidade psicológica e do desenvolvimento dos personagens. O filme diz-nos que não devemos esperar explicações aprofundadas de humor ou ambição, motivações dramáticas no sentido causal básico. A seguir a esta primeira cena, onde percebemos que a ruptura de Nana com Paul é para ela um começo, iremos descobrir o que ela faz com a sua liberdade e quais serão os obstáculos a essa liberdade. O filme irá, então, circunscrever os obstáculos que se opõem ao desabrochar de uma liberdade encontrada, que também se poderia chamar felicidade. A interioridade de Nana é-nos dada a ver através de um olhar pousado sobre os momentos privilegiados ao acaso de um itinerário.

NANA – então as coisas não estão muito felizes?

YVETTE – Não é triste. Mas eu não sou responsável!

NANA – Acho que somos sempre responsáveis pelo que fazemos. E livres. Levanto a minha mão, sou responsável. Viro a cabeça para a direita, sou responsável. Estou infeliz. Sou responsável. Fecho o olhos, sou responsável. Esqueço que sou responsável, mas sou-o. Não – é como eu digo. Querer evitar isto, é idiota. No fim de contas, tudo é belo. Basta interessarmo-nos pelas coisas e achá-las bonitas. No fundo, as coisas são como são – nada mais... um rosto é um rosto, (...) Os homens são os homens. E a vida, é a vida.

Ela aqui esboça uma espécie de ética, que é também a do filme: “Eu sou responsável”; “Um rosto é um rosto”. Uma ética que se faz porta-voz da estética do

filme e a permite ler como uma ética. Elogio da superfície, de um aquém ou além da linguagem. E que permite também reconhecer a dimensão metafísica do filme. As dificuldades de ser, as suas contradições e inquietações na procura do difícil acordo entre si e o mundo, ela e o filme vão resolvê-las recusando o drama, aceitando a vida tal como ela é. Isto significa não procurar um sentido por detrás das coisas. Estamos aqui perante uma meditação sobre a existência: Nana sabe que é livre. Mas esta liberdade é destituída de qualquer psicologia interior. A liberdade não é algo de interior, psicológico, mas uma graça física. É ser o que se é. Ser livre significa ser responsável.<sup>225</sup>

O *je suis responsable* é uma negação da noção de *fatum*, de destino; no entanto, tal não significa que este não esteja omnipresente em cada plano, em cada cena ao longo do filme como uma espécie de ameaça (retrospectivamente o filme foi recolhendo, colecionando os indícios de que a morte seria o final destinado a Nana). Godard quis Nana responsável, no sentido existencial, i.e., criando o seu próprio destino: e a dimensão trágica não é, por isso, menos forte. A amiga responsabiliza o destino pela sua sorte, Nana diz que somos sempre responsáveis.

Quando na cena seguinte, Nana aceita trabalhar para Raúl, ela é responsável.

Um filme normal, tentaria explorar as suas motivações, e neste momento tornar-nos-ia conscientes dramaticamente das suas circunstâncias (pouco dinheiro, separação de Paul), para que sentíssemos a pressão sobre ela (como acontece com o exemplo de Yvette, que é neste sentido o representante desse cinema). Mas Godard, nesta cena suspende as expectativas usuais no melodrama, os álibis do falhanço e do compromisso, enfim as desculpas. Godard quer que sintamos a epígrafe – *se prêter aux autres et se donner à soi même*. É pelo corpo, pelas suas posturas, que Nana e o filme chegam à alma, ao pensamento.

O rosto, o olhar emerge como lugar privilegiado da sua perscrutação, pela câmara, por ser tradicionalmente conotado com a ideia de funcionar como uma janela para a alma. O rosto de Maria Falconetti no filme *Jeanne d'Arc* (1928), de Carl Th. Dreyer, figura justamente isso – um rosto que na exterioridade máxima, na sua passividade, dá a ver a interioridade, um rosto que é lugar de revelação última, a alma ou Deus atravessando a face. O rosto de Anna Karina é, assim, investido de espiri-

---

<sup>225</sup> Cf. Susan Sontag, “Godard’s *Vivre sa Vie*”, in *Against interpretation* (London: Vintage, 1994), 205.



tualismo através da sua aproximação ao de Maria Falconetti; a aproximação pela montagem dos dois rostos na sala de cinema, transforma-se na aproximação e no estabelecimento de correspondências entre dois mundos distantes, o itinerário de Nana e a paixão de Jeanne d’Arc. O rosto de Jeanne d’Arc não é só o rosto que se abre à transcendência na sua nudez absoluta e atesta a passagem de Deus, traço invisível revelado no homem; ele é também um rosto de despojamento face à ameaça; reenvia para um fundo primordial ainda aquém da individuação, para um espaço onde se revêem e confluem todos os rostos de sofrimento e martírio (para a presença do outro e de toda a humanidade). Por outro lado, a paixão de Jeanne d’Arc é um filme que retrata a possibilidade da linguagem do rosto como palavra, tal como o próprio Dreyer afirma: “Jeanne d’Arc é também a palavra. Se é o texto que aí predomina, ou a imagem é igual. Cada sujeito implica uma certa voz. É a isso que é preciso prestar atenção. É necessário encontrar a possibilidade de exprimir tantas vozes quantas as possíveis.” Em *Vivre sa vie*, a verdadeira voz de Nana é o seu rosto, e o seu corpo.

O rosto traça o limite entre exterior e interior, mas ao mesmo tempo anula esse limite ao expô-lo. Daí a grande dominância de grandes planos, sobretudo a partir da ida ao cinema, inaugurando o sofrimento de Nana. A transformação interior de Nana, as metamorfoses da sua alma, como algo que a excede, qualquer coisa que lhe escapa, e que a câmara tenta apreender nas suas manifestações imperceptíveis, tal como um rosto e um corpo a pode eventualmente devolver (o rosto e o corpo como lugares, simultaneamente, de exposição e de reserva da interioridade, produzindo o efeito de uma ambiguidade oscilante entre intimidade e distância ou desprendimento: “nos teus gestos, há a palavra... mas sob a forma de silêncio... e esse silêncio, gosto muito dele...” – “tu vois dans tes gestes, il y a la parole... mais sous forme de silence... et ce silence, je l’aime bien...”).

Portanto, o drama é destruído, é substituído pela observação arbitrária das atitudes, movimentos e posturas do corpo de Nana, que, mais do que ao *gestus* político e social da prostituição, reenviam a um *gestus* metafísico, vital e também pictórico: neste sentido, no início não vemos Nana como uma prostituta, e no fim também não, mas sabemos que foi uma. O que interessa a Godard na prostituição não é a figura de Nana “como já constituída em tipo de personagem, mas o momento em que uma mulher como as outras é conduzida, em certas circunstâncias, a prostituir-se, o

momento da passagem, em que ela é ainda a de antes sendo já ao mesmo tempo diferente.”<sup>226</sup>

Nas palavras de Godard, *Vivre sa Vie* “é o retrato de uma mulher durante alguns meses, e acontece que durante esses meses ela se entrega à prostituição.” Godard recusa que esta actividade circunstancial se constitua como essência da sua personagem feminina.

A questão que coloca é: o que é que muda na consciência e na vida de uma mulher, quando se passa essa fronteira?<sup>227</sup> Não somos convidados a observar um personagem no meio de uma tragédia clássica, mas a testemunhar uma mulher numa situação contemporânea a viver a sua vida. Assim, a prostituição não é um elemento que a defina particularmente como personagem na ficção. Como outras prostitutas de Godard, ela resiste ou parece ausente e desprendida das cenas sexuais em que participa, olhando pela janela enquanto empresta o seu corpo aos homens.

Em *Vivre sa vie*, “quando se abre a porta de um quarto onde é suposto estar uma mulher a prostituir-se, é sempre um quadro vivo, escultural, imóvel, que é proposto aos espectadores (como se os clientes destas prostitutas viessem satisfazer nestes lugares, antes de tudo, fantasmas de *mise en scène* mais do que necessidades cruamente sexuais).”<sup>228</sup>

Godard exclui imagens sexuais de *Vivre sa vie*, fazendo com que a realidade da prostituição de Nana se estenda para além do erotismo e das suas acções visíveis, no sentido de um alcance mais profundo do seu ser – a prostituição é uma etapa da aprendizagem da vida. O significado de prostituição no filme pode ser encontrado nas próprias raízes etimológicas do termo - *prostatuere* – expor aos olhos, revelar-se aos outros, sair do anonimato. Há aqui uma dimensão teológica (uma teologia da visibilidade) – essa revelação conduz à queda do personagem e transforma-a numa espécie de “ecce homo”, ou de Cristo cinematográfico.

A relação auto-reflexiva que se estabelece entre os movimentos de Nana a viver a sua vida, entre o pensamento do corpo, e a forma cinematográfica é inspirada

---

<sup>226</sup> Alain Bergala, *Godard au travail* (Paris: Cahiers du Cinéma, 2006), 102.

<sup>227</sup> Ibidem.

<sup>228</sup> Ibid., 103.

como já dissemos pela fenomenologia existencialista (de Merleau-Ponty). Isto significa que todos os sentidos no filme atravessam o corpo.

A presença de Nana, que se confunde no filme com a da atriz Anna Karina, na altura mulher de Godard, sobretudo na última cena onde próprio Godard lê “O retrato oval” de Edgar Allan Poe <sup>229</sup>, é tema de interrogação etológica – podemos atravessar as aparências? Podemos acariciar uma alma? (essência), e objecto de exaltação plástica - através do confronto com o cinema, com a pintura (aparência), actualizando a irredutível divisão entre aparência e essência, entre acção e pensamento, ao mesmo tempo que o filme, procura a sua conciliação, plasmando o próprio percurso ou destino do personagem, fazendo do corpo, das posturas do corpo, categorias do espírito, como diria Deleuze.

Toda a sua interioridade rebate sobre esta exterioridade – o seu rosto, sobretudo, mas também os seus gestos e o seu corpo -, que o filme explora, dando a ver a ambiguidade contida no título – “o que chamo de meu, a minha vida, o que é mais pessoal para mim, é também, no limite, o mais desconhecido, e por isso, desprendido e impessoal ao nível ontológico.” <sup>230</sup> O filme dá-se aí, nessa paradoxal mistura entre intimidade e desprendimento; com efeito, a criação de um sentimento de intimidade é ambivalente, pois somos constantemente confrontados com a incapacidade para penetrar além da superfície opaca das palavras trocadas e das expressões e acções manifestas.

É oportuno mencionar, aqui, a expressão *donnez moi un corps*, que é para Deleuze a fórmula da inversão filosófica: o corpo deixa de ser um obstáculo que separa o pensamento de si próprio, o que ele tem de ultrapassar para conseguir pensar. É ao contrário aquilo no qual o pensamento mergulha ou deve mergulhar para atingir o impensado, ou seja, a vida. Não é, segundo o filósofo, que o corpo pense, mas obstinado, teimoso, ele força a pensar o que escapa ao pensamento, a vida.

---

<sup>229</sup> O que vemos é também isso – um estudo do rosto pela câmara de Godard. Esse estudo é o da verdade do rosto da atriz, Anna Karina. No final o filme enuncia que se tratou também de cruzar com a ficção, e por vezes emancipando-se dela, um retrato, por um pintor/cineasta, da sua mulher. Neste sentido, cruzam-se três planos no filme – o da ficção da personagem Nana; o de documentário/estudo sobre o rosto da atriz Anna Karina enquanto Nana, onde se instala uma distância em relação à ficção e à história de Nana e o do filme sobre o filme, em que o cinema se pensa a si mesmo, pondo a nu o que é o cinema, a própria ideia de cinema, que engloba os outros dois. Estes três planos imiscuem-se uns nos outros e a fronteira entre eles é difusa.

<sup>230</sup> Peter Mathews, “The mandatory proxy”, *Biography*, 29, 1 (Winter 2006): 45.

É neste sentido que, para Deleuze, não se trata mais de fazer comparecer a vida perante as categorias do pensamento, mas sim de lançar o pensamento nas categorias da vida. As categorias da vida são precisamente as atitudes do corpo, as suas posturas. “Não sabemos o que pode um corpo”, nos seus esforços e resistências, escreve Deleuze, citando Espinosa. Pensar é aprender o que pode um corpo não pensante, a sua capacidade, as suas atitudes e posturas. É pelo corpo que o cinema consagra as suas núpcias com o espírito, com o pensamento. *Donnez-moi donc un corps*, é antes de mais montar a câmara sobre um corpo quotidiano.<sup>231</sup>

Também Parain concorda que é necessário introduzir o corpo. O filósofo lembra que, desde a introdução do contingente por Leibniz – a verdade contingente ao lado da verdade necessária, ou seja, a verdade do dia a dia, temos de pensar com as limitações, os erros da vida.

É através das contingências da sua vida de prostituta, marcada pela experiência do silêncio e do corpo objectificado, que o pensamento pode emergir, não em termos de conteúdos, mas da sua própria visibilidade – isto permite ler a citação inaugural de Montaigne (a sua arte de viver), como uma frase sobre a urgência da experiência (ou seja, sobre a necessidade de arrancar a vida à morte).

Em Godard, a narrativa cinematográfica tradicional dá lugar a sequências de imagens, cada uma independente, e cada imagem numa sequência valendo por si própria em relação à anterior e posterior. Estamos perante o princípio do método serial godardiano, a que regressaremos posteriormente.

Em *Vivre sa vie* a sequência causal comum da narrativa é quebrada através de uma decomposição arbitrária da história em doze episódios – episódios que estão relacionados serialmente e não causalmente. Em cada série o filme mostra que é ele que se pensa a partir quer dos personagens e objectos, quer de uma série de textos e referências, que funcionam como categorias reflexivas.<sup>232</sup> Estes compõem uma teia de citações e alusões que caracterizam a moral e estética da apropriação de Godard: a

---

<sup>231</sup> Deleuze, *L'Image-Temps. Cinéma 2*, 246.

<sup>232</sup> Nos termos de Deleuze, a que voltaremos no próximo capítulo, ajustáveis a qualquer filme de Godard: “cada série reenvia a uma maneira de dizer, ou de ver, que pode ser a da opinião corrente, operando por slogans, mas também a de uma classe, de um género, de um personagem típico operando por tese, hipótese, paradoxo. Cada série será a maneira como o autor se exprime indirectamente através de uma sequência de imagens atribuível a um outro, ou inversamente a maneira como alguma coisa ou alguém se exprime indirectamente na visão do autor considerado como outro.” Deleuze, *L'Image-Temps. Cinéma 2*, 239.

epígrafe de Montaigne, a redacção sobre a galinha, a excerto lido pela colega na loja de discos retirado de uma revista cor-de-rosa, o excerto de *Jeanne d'Arc* de Dreyer, a sombra de Louise Brooks, o nome de Nana, que remete para o romance de Émile Zola e para o filme de Jean Renoir, a canção, o disco de dança, a reflexão de Brice Parain, o texto de Poe. Não há um ponto de vista unificado, mas uma série de documentos e descrições que constituem um corpo não totalizável, palavras, sons, imagens. O discurso interior, unificado, tradicional dá lugar ao discurso indirecto livre. Estes elementos são citados no filme de um modo que mantém a sua diferença. Podem ser postos ao serviço de propósitos analógicos, mas mantém a sua especificidade, o que faz com que, por exemplo, a frase da galinha possa servir para explicitar vários planos do filme, não só a história de Nana – “poule”, em francês, significa também prostituta –, mas o próprio programa do filme, como vimos. O filme permite relações entre os termos mais diversos, uma vez que não as faz depender de relações de identidade. Estamos em plena concretização da frase-imagem, de Rancière, no âmbito do paradigma estético.<sup>233</sup> Através da interacção entre os diferentes elementos, da sensibilidade ao intervalo entre as palavras e as imagens, materializa-se a riqueza de conexões que define a frase-imagem no seu mais alto ponto de saturação expressivo, em que a singularidade dos fragmentos, e o seu poder de ruptura, se coordena com a densidade narrativa que decorre das ligações a múltiplos níveis que aqueles estabelecem entre si, por intermédio da montagem.

Deleuze sugere uma proximidade entre Godard e Aristóteles, pois vê na mesa de montagem do realizador afinidades com a tábua de categorias do filósofo. O recurso a categorias na montagem não faz delas respostas últimas, mas problemas que introduzem a reflexão na imagem. São funções problemáticas ou proposicionais. A pergunta para cada filme é: o que faz função de categoria ou género reflexivo? Por exemplo, Deleuze refere que Parain corresponde a uma categoria reflexiva – a da linguagem, para a qual tende a personagem, Nana.<sup>234</sup>

---

<sup>233</sup> Rancière faz recuar a frase-imagem a Flaubert: “se Flaubert “não vê” nas suas frases, é porque escreve na idade da vidência (*voyance*) e a idade da vidência é precisamente aquela onde uma certa “vista/visão (*vue*)” se perdeu, onde *dizer* e *ver* entraram num espaço de comunidade sem distância, nem correspondência” (Rancière, *Le destin...*, 58). Assim, Flaubert usa o *gueuloir* (“é preciso ouvir”) e a montagem. A frase-imagem não é uma frase que permita visualizar o significado; não é uma imagem que carregue sentido, é algo próximo, embora não totalmente identificável com a montagem cinematográfica – palavras, sons e imagens arranjados de tal maneira que criam um impacto e/ou sentido.

<sup>234</sup> Deleuze, *Ibid.*, 243.

Com efeito, na cena da conversa de Parain com Nana, ele reflecte sobre a natureza da linguagem. Nana pergunta-lhe porque não podem os seres humanos viver sem palavras. Ele diz-lhe que falar é o mesmo que pensar, pensar o mesmo que falar, e que não pode haver vida sem pensamento. O problema não é tanto o de se falar por comparação com não se falar - para Parain é impossível viver sem falar, mesmo se por vezes é necessário passar pelo silêncio, para falar bem -, mas o de como falar ou pensar bem. Parain elabora os seus argumentos recorrendo à história de Porthos, um dos três mosqueteiros, que morre quando pára para pensar pela primeira vez, e conclui que a descoberta da verdade pode ser trágica, que a verdade nunca se alcança sem erro.

Esta cena que remete, naturalmente, para a importância da reflexão sobre linguagem em Godard, em geral, e neste filme em particular. Parain é um filósofo da linguagem, situando-se entre uma filosofia pré-analítica e uma filosofia continental. Isto porque para ele as frases, as proposições, não são separadas da vida. A sua obra deixa-nos o “sentimento vertiginoso da inexactidão da linguagem”, testemunhando do pensamento de um homem a quem, “segundo Sartre, doem as palavras e que quer curar”, “que sofre por se sentir em *décalage* em relação à linguagem”<sup>235</sup>, um homem cuja tentativa, é a de alguém não reconciliado que procura a reconciliação. O mesmo se passa com Godard, que usa o cinema para melhor compreender a vida.

Um elemento central na filosofia de Parain é a identidade do pensamento com a linguagem, ou seja, o modo como esta molda, configura o pensamento. O autor enfatiza de um modo extremo a importância da linguagem. Torna-se quase uma experiência religiosa, na sua perspectiva, a coisa central da vida, a nossa carne e sangue enquanto seres humanos.

Com efeito, Parain critica Blaise Pascal por não ter compreendido o pensamento como um processo dialéctico quando fala em “viver na verdade”. De acordo com Parain, não se pode viver na verdade sem se ter vivido na mentira; está na natureza do processo de pensamento alterar dialecticamente as verdades em mentiras quando estas se tornam premissas para novas verdades. A única hipótese de “viver na verdade” seria adoptar o silêncio dos místicos medievais, o que segundo Parain é im-

---

<sup>235</sup> Jean-André Fieschi, “La difficulté d’être de Jean-Luc Godard”, *Cahiers du Cinéma*, n. 137 (nov. 1962):23. Cf. também Jean-Michel Salanskis, *La dialectique de Brice Parain*. <http://jmsalanskis.free.fr/IMG/html/BPdialHTML.html>

possível na prática: “é fácil fazer afirmações, o que é difícil é não as fazer” (frase de *Hélas pour moi*); a verdade de Parain não é a verdade no sentido em que os nossos significados correspondem às coisas no mundo real; tal é impossível, porque para Parain a linguagem é a casa do ser. Neste sentido, a linguagem não existe como meta-nível a partir do qual a verdade como correspondência pode ser expressa. Na perspectiva de Parain, a verdade na linguagem está estreitamente ligada à verdade na vida.

Parain não concebe a linguagem como composta de categorias estáticas; para ele, ela é dialéctica, é essencialmente um diálogo, uma série infinita de perguntas e respostas. Os problemas de linguagem e de comunicação são, então, matérias de vida e de morte para o ser humano. Esta ideia é também sublinhada por Godard – numa crítica a propósito de *The wrong man*, de Hitchcock, Godard escreve: “a loucura de Rose é o preço que paga pela inconsistência mal sã do que diz.”

No entanto, a identificação entre linguagem (falada) e pensamento, não é total em Godard. Tal como a personagem, Godard desconfia das palavras, pois as palavras podem trair. Tal como a personagem, também o filme tem de passar pelo silêncio, pela observação silenciosa da vida de Nana, para poder tocar a sua verdade, a sua essência. Neste sentido, é necessário interrogar o sentido das palavras e não aceitá-las passivamente. Se Godard se interroga sobre a adequação entre as palavras (o pensamento) e as percepções (do real) e sensações, através do diálogo entre Nana e Parain, é porque procura a sua definição na vida, ou seja, inscrita numa situação, num projecto. Para encontrar a palavra justa, é preciso trabalhar, ou seja, suspender a legitimidade das definições de dicionário e das convenções em que a linguagem assenta. Isto vale também para o cinema, e para a sua aprendizagem. Em tudo isto não deixam de ecoar as palavras de Parain, no seu diálogo com Nana. Contudo, Godard distancia-se de Parain, pois parece acreditar numa manifestação do pensamento e da verdade que dispensa a linguagem, e implica um ler através dos rostos e dos corpos, em silêncio (Nana lançada no mundo e responsável pelos seus actos – aqui reencontramos a fenomenologia). E o cinema seria o lugar dessa manifestação. São de Godard também as palavras proferidas por Nana: “mas porque é que é sempre necessário falar? Julgo que muitas vezes deveríamos calar-nos, viver em silêncio. Seria muito mais agradável viver sem falar.”

Se Nana, como diz Deleuze, tende para linguagem como para um limite, é justamente porque se trata de pôr a linguagem, o pensamento, em relação com o que lhe

resiste, a vida, logo de o pôr em relação com a questão da sua impotência. É nesta perspectiva que Deleuze diz, também, que com Godard o ideal do saber cai por terra e se dá a substituição do saber pela crença, mas pela crença no mundo. Crer não é crer num outro mundo, nem num mundo transformado. É apenas crer nos corpos. É devolver o discurso aos corpos, e, para isso chegar aos corpos antes de qualquer discurso, antes que as coisas, os seres, sejam nomeados, para que possam produzir o seu próprio discurso.<sup>236</sup>

Como (re)conciliar o pensamento e a acção, i.e., a vida, sem que um anule o outro? O que são as preocupações da personagem são também as do filme e de Godard: assim, os dois últimos episódios, retroagem sobre os diferentes níveis do filme a que nos referimos brevemente. No episódio de Parain, é o cinema que se pensa através da linguagem e da sua capacidade de ressuscitar a vida, que de outro modo estaria votada ao silêncio e à morte, sem forma na qual se reflectir; ao mesmo tempo, ao nível da história de Nana, a conversa com Parain, e em coerência com a ideia de um pensamento que se manifesta directamente na vida e que o cinema permite tornar visível, vem determinar que a personagem, tendo agido e vivido, ao reflectir e falar sobre a sua vida, ao separar vida e pensamento, a seguir tenha de morrer, em consonância com a história de Porthos (em *Vingt ans après*, de Alexandre Dumas); o episódio lido nesta perspectiva permite explicitar já não o que aproxima cinema e linguagem, mas o que os distingue, o que os diferencia, e conjuga-se, por sua vez, com o episódio do retrato oval, que introduz explicitamente, por intermédio de uma analogia entre o cinema e as outras artes, uma reflexão sobre a relação entre o cinema e a sua capacidade de retratar a vida<sup>237</sup>, de literalmente a arrancar à morte – a da personagem, mas também a da actriz Anna Karina.

Aqui reconhecemos, eventualmente, a questão da ontologia cinematográfica, herdada de André Bazin, sob a forma de um realismo crítico que se alimenta da ideia,

---

<sup>236</sup> Deleuze, *L'Image-Temps. Cinéma 2*, 225.

<sup>237</sup> O itinerário de Nana, permite a Godard viver como se depositasse na sua criação, transfigurados, os seus próprios obstáculos, a sua própria dificuldade. A dificuldade de ser é resolvida por Godard através do próprio ser do cinema. Aprendendo o cinema, ele aprendeu a vida. Numa entrevista a propósito de *Vivre sa vie* diz: “foi o cinema que me fez ter vontade de fazer filmes. Não sabia nada da vida, a não ser através dos filmes, e os meus primeiros esforços foram filmes de cinéfilo, o trabalho de um entusiasta do cinema. Quero dizer que não via as coisas em relação ao mundo, à vida, à História, mas em relação ao cinema. Agora estou a afastar-me de tudo isso.” Cf. Jean-André Fieschi, “La difficulté d’être de Jean-Luc Godard”, *Cahiers du Cinéma*, no 137 (nov. 1962).



também ela baziniana, de um cinema impuro. A influência de Bazin, traduzida deste modo é comum a toda a geração da *Nouvelle Vague* e resume a sua modernidade: o cinema é moderno quando recusa a velha arte das histórias e se distingue pelo que faz a sua especificidade, a sua capacidade de apreender o espectáculo da vida, sem necessidade de recorrer ao drama aristotélico. No entanto, apreender directamente a vida significa, seguindo aqui os argumentos de Rancière, apreendê-la aquém da linguagem, mas depois de desfeitos os laços entre o mundo e a linguagem, o visível e o dizível, herdados das outras artes e suas convenções narrativo-representativas, e encontrar novos modos de os ligar, recuperando esses elementos desarticulados numa nova narrativa não unificada. Em Godard, a captura directa da vida é indissociável da problematização do próprio cinema na relação com ela, pois o cinema é a arte que, pelo seu automatismo de reprodução do movimento do mundo, se presta melhor ao acolhimento do mundo real objectivo enquanto grande parataxe, ou seja, enquanto caos de signos de significação variável (nomeadamente os produzidos pelas outras artes e pelo próprio cinema), simultaneamente caracterizados pela autonomia e singularidade disruptiva da imagem e pelo potencial de conexão e agenciamento presente na lógica discursiva. Daí o confronto de Godard com a pintura, com a literatura, não no sentido de as adaptar, não no sentido de interpretar as obras da pintura ou da literatura, mas de as usar como matéria bruta que o cinema re-trabalha e religa, mostrando um novo o tipo de relações possíveis de estabelecer com elas, e entre elas e a vida e a história, e assim propondo-se a si próprio como novo instrumento de pensamento, aquém e além da linguagem.

Recorrendo às palavras de Éric Rohmer, “ontologicamente o cinema diz alguma coisa que as outras artes não dizem”<sup>238</sup>; no entanto, esta ideia, que afasta o cinema de modelos mais antigos, por exemplo vindos da literatura e do teatro, evitando a imitação das outras artes, bem como da eficácia narrativa do cinema clássico de Hollywood, em favor de uma aceitação directa do mundo, é inseparável, em Godard, de uma interrogação sobre o que significa dizer outra coisa, o que o conduz à investigação sobre o modo como o cinema diz outra coisa, ou seja, a uma reflexão profunda sobre a linguagem, sobre o que faz do cinema uma arte não discursiva e

---

<sup>238</sup> Eric Rohmer, *Le gout de la beauté* (Paris, Petite Bibliothèque des Cahiers du cinema, 2004), 25.

como se distingue das outras, sem que isso, contudo, se traduza num essencialismo incompatível com uma prática de contaminação do cinema pelas outras artes.

## II. 5. Éric Rohmer – “quem muito fala, pouco acerta” (“qui trop parole il se mesfait”, Chrétien de Troyes)

Este derrubar do domínio do regime de representação em favor do regime estético, que caracteriza o cinema na sua modernidade, evidenciado por Godard, encontra uma outra declinação possível em Éric Rohmer. No caso deste último, os seus filmes exibem, não os efeitos da desfiguração do regime de representação, mas o próprio trabalho de desfiguração em acto, pois de certo modo os dois regimes convivem e guerreiam-se de um modo explícito na sua obra: como refere Cyril Neyrat, que aproxima as interpretações do cinema de Rohmer, por Pascal Bonitzer e Serge Daney, dos dois regimes de Rancière, nos filmes do realizador estaríamos perante a articulação entre o regime estético na retaguarda e o de representação em primeiro plano, sendo que o de representação estaria para “o mundo visível onde as coisas parecem arranjar-se consoante os desejos do narrador”, e o estético estaria para “um segundo plano, menos visível, onde as coisas vivem a sua vida sem o narrador e de forma virtualmente ameaçadora para ele.”<sup>239</sup> Ainda segundo Bonitzer, “a sua articulação (dos dois planos) figura a dissemelhança entre o mundo da ficção e o mundo da realidade”; ou então, agora pelas palavras de Daney, na sequência do seu comentário ao *Le beau mariage* (1982), trata-se da conjugação “dialéctica entre falsos desejos e verdadeira indiferença, subjectividade ludibriada e objectividade enganadora, em resumo: entre teatro e cinema.”<sup>240</sup>

Assim, o que move os heróis e as heroínas de Rohmer é a expectativa da adequação entre estes dois mundos, sendo que, ao contrário do que acontece, por exemplo, nas comédias de recasamento de Hollywood, analisadas por Stanley Cavell, género de que Rohmer pode ser tido como um continuador, o acordo – e este é naturalmente um traço da sua modernidade cinematográfica - deixou de ser possível. É,

---

<sup>239</sup> Pascal Bonitzer, *Éric Rohmer* (Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinema, coll. Auteurs, 1999), 71, citado por Cyril Neyrat, “La pésanteur du théâtre et la grâce du cinema: dispositifs de guerre chez Kleist et Rohmer”, in *Rohmer et les autres*, 51-57, dir. Noël Herpe (Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2007) disponível em OpenEditionBooks, 2013. <http://books.openedition.org/pur/654>

<sup>240</sup> Serge Daney, *La Maison cinéma et le monde, tome 2. Les Années Libe, 1981-1985* (Paris: PoL, 2002), 117, citado por Neyrat, Ibid.

assim, com as personagens femininas dos filmes que iremos analisar mais em detalhe, Delphine de *Rayon Vert* (1986) e Félicie de *Conte d'hiver* (1992), “mulheres que erram na superfície de um mundo alheio à sua vontade: a segunda quer viver com Maxence, em Nevers, a primeira não sabe o que quer, apenas sabe que quer.”<sup>241</sup>

É quando abandonam o reino da vontade, racional, da causalidade subjectiva do teatro, como diz Neyrat, quando se abandonam ao segundo plano do mundo indiferente, da passividade flaubertiana de que fala Rancière, quando trocam o cinema falado, pelo cinema mudo da revelação, que se impõe a lei que governa a sua vida e também a que governa o cinema de Rohmer, ao contrário do que poderiam indiciar as aparências: a lei do acaso, a obediência inconsciente ao mecanismo do segundo plano (simultaneamente decorrente, para os personagens, de um fervor e obstinação, de uma confiança em si próprias que repousa na crença na existência de um mundo possível ao qual se ligam por uma fé primordial<sup>242</sup>) reenvia o centro do filme da ordem da intriga e do conflito clássicos, do regime teatral de representação localizado na subjectividade desejante dos personagens, para um plano de exterioridade, da ordem da graça, que passa a ser o “lugar” onde se joga o verdadeiro “conflito”. Podemos dizer que este plano é o do cinema, enquanto exílio privilegiado da realidade, no que tem de imponderável, caótico, inexplicável e accidental. É o plano da frase-imagem, característico do regime estético, e do cinema, enquanto seu representante máximo e natural.

Na conversa com Jean Douchet, no filme que lhe é dedicado pela série *Cinéastes de notre temps*, Rohmer sugere que não nos concentremos tanto nos aspectos literários dos seus filmes, i.e., na massa verbal, no fluxo de palavras proferido pelos personagens, e que confere aos filmes a sua aparência de continuidade e coerência, e diz que está cada vez menos interessado nos aspectos dramáticos e cada vez mais em tudo o que rodeia a narrativa, ou seja, o que ele apelida de ambiente ou ambiência. Contrapõe à ideia feita do seu cinema como um cinema palavroso, a frase: “Eu sou um cineasta do mudo.” Trata-se de corrigir a visão dominante da sua obra como centrada na palavra, desviando a atenção da sua dimensão verbal, para os outros aspectos dos

---

<sup>241</sup> Neyrat, Ibid.

<sup>242</sup> Delphine, por exemplo, em conversa com amigas, diz que acredita em coisas que acontecem por si próprias na vida, coisas relacionadas com o amor; e que acredita nas superstições pessoais, por exemplo, nas cartas e objectos verdes que vai encontrando na rua e que querem certamente dizer alguma.

seus filmes, por vezes negligenciados, mas que são o que permite redimensionar não só a importância do discurso no seu interior, como evidenciar o verdadeiro “tema” dos seus filmes: a palavra, se é fundamental é na medida em que nos distrai, a nós e aos personagens, do que é realmente importante, e que se prende com o que o cinema mais do que qualquer outra arte ou técnica permite capturar e tornar visível - os signos do mundo, e as suas ligações, no que têm de irredutível à interpretação, à explicação, o que em Rohmer é conseguido através da evocação do quotidiano como experiência múltipla e estratificada de acontecimentos e, por isso mesmo, sujeita à ambiguidade moral.

A narrativa serve para revelar os personagens, é o lugar da moralidade como ponto de vista subjectivo sobre a realidade, ao mesmo tempo que, ao lado das palavras, existem os espaços, sons e poses, a variedade transbordante de elementos de interesse, não hierarquizados pela câmara, contidos no real, que, na sua indiferença aos personagens, vão desafiando um certo programa moral, que é também um programa narrativo, vão-no pondo à prova, até o extravasarem e absorverem eles a verdadeira “história”, que no entanto não chega propriamente a ser contada.

Assim, no *Le Rayon Vert* (1986), por exemplo, as ansiedades de Delphine sobre passar as suas férias de Verão sozinha são sublinhadas pelas cenas de desconstrução e lazer, que sabemos que ela não nota ou não consegue apreciar por estar demasiado ocupada com as suas preocupações. São cenas constituídas de momentos puramente cinemáticos, onde domina o movimento, e as qualidades afectivas e sensoriais do que acontece. Tais cenas instruem-nos sobre a separação de Delphine do mundo à sua volta, pois sublinham através do olho passivo da câmara, a beleza de um dado lugar e momento tal como ele é apreciado por outro ou outros que não Delphine (a rapariga sueca, as crianças a brincar, os seus amigos anfitriões à mesa, etc.). “Eu olho muito, tudo está desfocado”, diz Delphine a certa altura, dando conta da dificuldade em ver apenas o que a rodeia, ao mesmo tempo que Rohmer se encarrega de mostrar “objectivamente” e precisamente o espaço, o *décor*, a geografia, o clima. Somos convidados a desfrutar a densidade dos momentos visuais, o fluir das palavras, a musicalidade das frases, os sons, ao mesmo tempo que sabemos das inquietações de Delphine e da sua incapacidade para os saborear ou integrar. A totalidade da experiência de Delphine consiste nestes dois mundos desacordados, o dos seus sentimentos e o mundo sensorial e sensual ao qual ela tem dificuldade em aderir, mas de

que nós espectadores estamos conscientes, e que a ideia de frase-imagem sintetiza com precisão.<sup>243</sup>

Se as heroínas de Rohmer não se preocupam muito com a descrição objectiva, e se a sua relação ao mundo, a sua visão do mesmo, é à medida do seu desejo, inseparável da imaginação individual, já a realização do mesmo corresponde quase sempre a um momento de convivência inesperada e miraculosa com esse mundo objectivo, com o outro ou com a paisagem, de que estiveram até então separadas. A sua confiança inabalável de que alguma coisa se vai produzir, a sua paciência e obstinação, vão possibilitar, tornar favorável, a metamorfose do que lhes é exterior, do espaço que as rodeia. Este, de espaço quotidiano e corriqueiro, ou de espaço do qual se sentem de algum modo excluídas, passa a espaço de revelação, de contemplação do pensamento, de abertura à exterioridade máxima, o amor, até então ausente ou morto, e de que apenas as conversas dão conta, tomando o seu lugar. É quando as personagens se disponibilizam para que o exterior, urbano, campestre ou balnear, deixe uma parte considerável à organização das coincidências, dos acasos e da experiência da liberdade e do movimento, que ele se torna num manancial de descobertas, de emoções, e na confirmação de forças misteriosas, maravilhas, abismos e falhas. São os momentos de cinema mudo de Félicie, em *Conte d'hiver*, quando sai do cabeleireiro e brinca com a filha num parque próximo, quando vai à igreja fora dos tempos do culto (contando mais tarde que conseguiu “ver o seu pensamento”), quando assiste à peça de Shakespeare, e percebemos que é tomada pela ideia fervorosa de uma vida possível dedicada à expectativa do reencontro com Charles. No caso de *Le Rayon Vert*, todo o filme constitui um esforço, por parte de Delphine, no sentido de se expor à abertura que a conduzirá àquele que poderá encarnar o amor, através da deambulação contrariada por vários sítios dos quais ela se sente apartada, já que, nas suas próprias palavras, a vida se obstina contra ela; através de um pôr-se em movimento, que mais do que produzido por si própria, se desenha a partir de um ponto de inércia, que se deixa influenciar pelo acaso das sugestões alheias, apenas orientado pela certeza de um querer, cujos contornos precisos a personagem desconhece e de que apenas se consegue ir aproximando de recusa em recusa, por exclusão de partes.

---

<sup>243</sup> Cf. Aimée Israel-Pelletier, “Godard, Rohmer, and Rancière’s *Phrase-Image*” *SubStance* #108, Vol. 34, no. 3, Issue 108: French Cinema Studies 1920s to the Present (2005): 42.

Os filmes de Rohmer abrem-se, assim, a um outro horizonte que não o narrativo. Rohmer sai, através do “segundo plano” referido por Bonitzer, da linha de construção narrativa, da arquitectura dos acontecimentos que, mais ou menos explicitamente, pertence aos seus personagens, mesmo quando não são narradores globalizantes, como acontece com as nossas duas heroínas, cujos filmes integram, respectivamente, as séries “Comédias e Provérbios” e “Contos das Quatro Estações”. Com explicita Vincent Amiel, interessa a Rohmer avaliar o lugar deixado pela narrativa para a apreensão do mundo, lugar por ela designado, mas ao mesmo tempo escapando à sua trama. Em *Le Rayon Vert* não é um narrador-personagem onisciente que coloca em crise a narrativa, quando o que conta é explicitamente contrariado pelo visível, como acontece nos “Contos Morais”, mas antes a objectividade das aparências. Por outro lado, o dispositivo de *décalage* entre a palavra que dá conta da narrativa na primeira pessoa e os instantes apreendidos pelos filmes, característico dos “Contos Morais” dá lugar em *Le Rayon Vert* à impossibilidade de contar, de traduzir em palavras, a experiência do que se vive e do que se vê e sente, “sob pena de se perder o contacto com o sentimento das coisas.” Já em *Conte d’hiver*, a palavra serve para justificar e racionalizar duas histórias ou intrigas ineficazes às quais responde no final a constatação de uma verdadeira experiência.<sup>244</sup>

### II. 5.1. A doce Delphine: fragilidade e obstinação

Delphine, a doce Delphine que aspira ao raio verde, recebe um telefonema no escritório onde trabalha; a amiga com quem ia passar férias abandona-a à última da hora e Delphine fica sem projectos para os dias de descanso que se irão seguir; o filme mete-se em marcha e desenha os movimentos de Delphine no interior deste Verão inesperado e esvaziado do seu programa. Que fazer, agora? É o problema que Delphine vai afrontar e do qual se desprende de um modo muito mais fundamental o caminho da vida na sua incerteza. A partir da relação com este acontecimento imprevisível, é toda a vida de Delphine que vacila, o seu modo de se dar e existir que são confrontados. E o cinema de Rohmer mostra que Delphine e o mundo dependem e se exprimem agora nessa relação. Lançando-a na indeterminação, Rohmer dá rédea solta

---

<sup>244</sup> Cf. Vincent Amiel, “Rohmer et la crise du récit”, in *Rohmer et les autres*, 61-68. Ibid.

às determinações do acaso. Mas ao contrário de outros filmes de Rohmer, aqui Delphine não tem nada nas mãos, não há teoremas ou pressupostos de partida conscientes e definidos, para pôr à prova... há contudo, uma ideia vaga, quase inexprimível, que a inspira e à qual aspira, de que se trata de “escolher o que já está escolhido”, e que o momento de dizer “sim” a alguém, porque é de amor e de solidão que se trata, não será verdadeiramente da ordem da escolha, mas da evidência (não uma evidência da razão, mas uma misteriosa evidência da vida). É esta ideia que a faz mover, que a anima, e nas suas férias forçadas, emerge uma espécie de itinerário espiritual em que, protegendo com obstinação esta ideia sem imagem, que ela mais do que conseguir nomear, pressente, e cuja força nós vamos pressentido com ela e através dela, Delphine se abandona ao jogo dos encontros e do acaso, tal como o filme de Rohmer; nesse abandono, a personagem, exila-se e arrisca-se na mais alta solidão, como se esse ponto indefinido, mas não arbitrário, que defende obsessivamente, a abandonasse a cada encontro que se desenha, tornando-o numa espécie de prova de resistência, e a entregasse ao vazio, para aí poder brilhar com mais intensidade.

Estamos no mais próximo da vida, “que não explica nada por sua conta e deixa nas criaturas zonas indeterminadas, hesitantes, que desafiam qualquer esclarecimento.” Rohmer não explica Delphine. Não há ponto de vista privilegiado. Vêmo-la do exterior a conservar até ao fim o seu mistério, mistura de fragilidade e obstinação. Seguimos Delphine, nas suas idas e vindas de Paris, avançamos com ela ao sabor dos acasos, da sorte, dos dias de Verão que se sucedem, pois também ela se entrega totalmente ao exterior, se exclui da análise das razões, da psicologia dos motivos, para obter aquilo que eles não lhe podem dar, o que não consegue nomear, justamente aquilo que a move nos encontros, na procura do amor... Sozinha, perdida e hesitante, “somente com o chão que faz falta aos seus dois pés”, Delphine “apenas tem de passear e pode fazê-lo em qualquer lado.” Depois de algumas visitas a amigos e familiares, em Paris, apesar de pouco entusiasmada, Delphine põe a hipótese de ir até Irlanda com a família. Acaba por ir para Cherbourg, com Françoise, uma amiga. Regressa a Paris passado cinco dias. A seguir viaja até aos Alpes, depois de ter falado com Jean-Pierre, o seu antigo namorado. Regressa a Paris no próprio dia. Vai ter com Françoise e chora. Diz-lhe que “é duro estar sozinha e que como não espera nada, talvez encontre alguém; não sabe o que quer fazer.” Alguns dias mais tarde, num passeio, encontra uma outra amiga que a convida a usar o seu apartamento, em Biarritz.



Delphine segue então para Biarritz. Uma vez mais, pouco tempo depois da chegada, decide partir novamente.

Delphine mostra-se à flor da pele e todos falam sobre ela e sobre a sua solidão, como se quisessem tomar conta da fragilidade que ela lhes oferece, como se ao exibí-la sem máscara, ela não tivesse como recusar as palavras de conforto, de boas intenções, as questões e os pressupostos benevolentes dos outros. Para a salvarem da sua solidão os outros pressionam-na a dizer “sim”, a escolher, forçam-na a trair essa ideia indefinida, secreta, simultaneamente profunda e exterior, que age nela e a faz agir (e que é também o motor do filme). Mas para a fazer sobreviver, Delphine diz “não”, ou por vezes “não sei”, ou ainda “sim... e não”, tornando irrelevantes, ou inoperantes as palavras dos amigos ou desconhecidos com quem se vai cruzando, que progressivamente se deixam de distinguir, de uma situação para outra, de encontro em encontro. Assim, Delphine para uma rapariga sueca que conhece em Biarritz: “Para mim isso é vago, é uma conversa. Fazer alguma coisa... ‘Faz alguma coisa’. Já ouvi isso antes. As minhas amigas de Paris já mo disseram: “É preciso fazer alguma coisa, procurar, blá, blá, blá. É só conversa...”

Não lhe interessa o “sim” assente nos pressupostos razoáveis dos outros, mesmo sob pena de manter toda gente à distância e de se perder para o mundo. As sucessivas recusas de Delphine, mais do que recusas, são recusas na suspensão da escolha, que mantêm a escolha aberta, mas sem definir afirmativamente os seus contornos. Cada “não” ou “não sei”, não nos dá referências claras sobre o que poderia ser escolhido, ao mesmo tempo que a verdadeira escolha que parecem querer preservar, parece afastar-se cada vez mais dos “possíveis”. O “não” é perturbador porque, serve para guardar o “sim” em relação a um acontecimento, a alguém, indeterminado, no qual se projecta, sacrificando, na espera, os “possíveis” que se oferecem; responde a um ponto cego, cujo conhecimento misterioso e irracional só Delphine detém...

No entanto, é neste gesto, por um lado, de abandono, por outro, de subtracção sucessiva ao mundo exterior, de corte com ele, que se evidencia a perseverança e a força desse ponto íntimo que é simultaneamente “um exterior mais profundo”. A confiança nesse exterior, que as palavras de Delphine, em resposta às interrogações dos outros sobre a sua possibilidade e realidade, só conseguem apreender de forma balbuciante, é como que confirmada pela entrada de pequenos objectos verdes, que a estrutura do filme põe em destaque: tratam-se de objectos que Delphine encontra ao

longo da narração e que assinalam uma espécie de “dimensão metafísica do acaso”; indiciam, apesar da má sorte, que a sua obstinação encontrará, pela mão enigmática do acaso, um ponto em que este se fará graça, milagre, dando finalmente sentido a todo o seu movimento...

O instante procurado, que parece impossível, o da verdadeira escolha, que é também o do verdadeiro encontro, esse instante que parece não lhe estar destinado, em torno do qual o filme deambula com o personagem, numa busca que se faz na abertura paciente, uma paciência que parece aos outros fechamento caprichoso, Rohmer mostra-o no fim do filme, em toda a sua fragilidade: “o raio verde, momento único, raro, que Delphine e a câmara querem fixar no seu presente, para não viverem somente a sua virtualidade.”<sup>245</sup>

## **II. 5.2. *Conte d’hiver* e as comédias do recasamento**

Como sublinha Vincent Amiel, “onde tantos outros se ocupam em constituir narrativas estilhaçadas, quebradas, por força de acontecimentos demasiado poderosos, de referentes contraditórios, Rohmer ensaia a constatação de uma história ausente, de uma realidade de que nenhuma narração se pode encarregar.”<sup>246</sup> Assim, se Godard, como vimos, trabalha no sentido do estilhaçamento da narração, como sintoma da crise da representação e do seu regime, Rohmer, por sua vez, desfigura o regime de representação fazendo a narrativa operar no vazio ou na ausência de história. Retomando a ideia de um primeiro plano, que é narrativo-representativo, podemos dizer que Rohmer o usa para nos dar os indícios, desenvolvimentos e estruturas de uma narração irrepreensível, mas cuja respectiva matéria se escapa, arruinando-a. Com efeito, os elementos da intriga necessários para dar início à acção, ao longo do filme, deslocam-se para outro sítio, exibindo a insuficiência da narrativa para dar conta da insinuação do segundo plano, da extensão de um real insubordinado que não se deixa subjugar pela sua lógica.

---

<sup>245</sup> Raymond Bellour, “L’interruption, l’instant”, in *L’entre-images. Photo, Cinéma. Vidéo* (Paris: Éditions La Différence, 1990), 129.

<sup>246</sup> Vincent Amiel, *Ibid.*

Nada do que é contado nos filmes de Rohmer tem influência nos acontecimentos. Cada um dos filmes de Rohmer, o que põe à mostra é a vacuidade da lógica narrativa e do regime de representação que a enquadra, é a resistência da vida a ser ordenada, interrompida no seu curso, e do mundo a ser circunscrito, na sua dimensão de possíveis, num quadro fechado segundo regras e hierarquias.

Do confronto dos corpos e do discurso nos “Contos morais”, da experiência de Delphine, do tempo suspenso da heroína de *Conte d’hiver*, como veremos a seguir, Rohmer não procura impor a narrativa. Ao invés, procura emancipar a sua *mise en scène* da dimensão de narrativa do cinema. Apesar da sua forma não ser lacunar, os filmes de Rohmer não deixam por isso de dar menos conta das insuficiências narrativas, já que o seu princípio não é na ordem na narrativa que se encontra. Encontra-se antes no que a *mise en scène* mostra e propõe e não no que diz e destaca a narrativa. E aqui é reconhecível a influência de Bazin e a leitura que Rohmer faz da ontologia ou essencialidade da imagem cinematográfica; para o cineasta ela estaria não tanto do lado da noção de índice, ou de índice, que normalmente é associada ao realismo baziniano, como nos mostra Tom Gunning, mas na ideia do cinema como uma arte pós-humanista. Isto significa, segundo Rohmer, que a pretensa objectividade, mais do remeter para uma transparência e veracidade do real, remete sim para a tentativa de definir um estilo cinematográfico realista, do qual a subjectividade presente nas outras artes estaria ausente, invertendo “as hierarquias humanas de interesse e insistência”<sup>247</sup>, em coerência com a seguinte frase de Bazin:

aquele reflexo no passeio molhado, aquele gesto de criança, não dependia de mim distingui-los no tecido do mundo exterior; só a impassibilidade da objectiva, ao despojar o objecto dos hábitos e preconceitos, de todo o lixo espiritual de que o envolvia a minha percepção, o poderia devolver virgem à minha atenção e logo ao meu amor.<sup>248</sup>

A forma rohmeriana caracteriza-se pela simultaneidade da contemplação e da narração: recusando entregar o papel condutor e dominante à narrativa, por não lhe reconhecer nenhuma ascendência particular sobre as formas cinematográficas, ele faz

---

<sup>247</sup> Tom Gunning, “Éric Rohmer et l’héritage du réalisme cinématographique”, in *Rohmer et les autres*, 11-20. Ibid.

<sup>248</sup> André Bazin, *Qu’est-ce que le cinéma?* (Paris: Septième Art/éditions du cerf, 1990), 16, citado por Tom Gunning, “Éric Rohmer et l’héritage du réalisme cinématographique”, 11-20. Ibid.

do cinema falado, em que habitualmente as palavras dirigem a imagem e a compreensão, “uma arte do olhar e da escuta” – em que a dispersão baziniana dos signos, característica do regime estético, é o garante da sua verdade.<sup>249</sup>

Parafraseando Amiel, Rohmer “filma personagens que não param de contar, de se contar, de imaginar, de sonhar histórias, mas que vivem ao lado dessas histórias. E dessas vidas o cineasta abstém-se de fazer a narrativa (...) Da frequência dos autores dos filmes americanos que ele amou, Rohmer parece ter aprendido, por oposição, a não *découper* para contar, a não tomar ele as rédeas da narração.”<sup>250</sup>

É assim que nos iremos debruçar sobre *Conte d’hiver*, a partir do olhar de Stanley Cavell, mediado por sua vez, pelas suas análises das comédias de recasamento e as suas afinidades com as tragédias shakespearianas, sendo que *Conte d’hiver*, de Rohmer, é de algum modo uma adaptação livre e criativa da peça homónima de Shakespeare. Isto porque se há afinidades entre Rohmer e as comédias do recasamento, entre o que os separa e aproxima, insinua-se de forma evidente que Rohmer opera uma deslocalização em relação à concepção (narrativa) prevalecente nas comédias de recasamento, mesmo se o material de partida se mantém. O princípio de verdade do amor, de fé inabalável naquilo de que ele é capaz, *não é narrativo*, não decorre da diegése e do seu movimento na direcção de um ponto fixo interno - a declaração ou decisão que conduz ao casamento ou recasamento, como nas comédias de recasamento. Rohmer encontra outro procedimento de verdade, desligado da narrativa, e formaliza num plano que é o do mutismo das coisas sem explicação, associado à capacidade do cinema para traduzir a verdade do instante, um descentramento subjectivo, uma conversão, uma distância perceptível, que não só torna o conflito indeterminado, numa perspectiva diegética, como o reenvia para fora, encontrando nas alusões cristãs à graça um seu equivalente.<sup>251</sup>

---

<sup>249</sup> Vincent Amiel, Ibid.

<sup>250</sup> Vincent Amiel, Ibid.

<sup>251</sup> Cf. a este propósito, Badiou, *Cinéma*, 233.

Começaremos, pois, pela ligação encontrada por Stanley Cavell entre as comédias do recasamento e a tragédia shakespeariana, a partir da filosofia, ou melhor do cepticismo filosófico.<sup>252</sup>

E qual é esta ligação? Cavell refere que o que caracteriza a preocupação da filosofia moderna – a crise do conhecimento, associada às revoluções científicas e religiosas, i.e., o cepticismo que faz da existência do mundo um problema epistemológico persistente perpetuamente injustificado – é explorado *avant la lettre* por Shakespeare através das personagens principais das suas tragédias. Veja-se o caso do personagem de Leonte.

No entanto, nestas tragédias o cepticismo não é uma questão de conhecimento, mas de trágico, o que vai ao encontro do modo como Cavell reconcebe este termo filosófico e o teoriza a partir do pensamento de autores americanos como Ralph Waldo Emerson e Henry David Thoreau.

“Não se trata, em Emerson ou Thoreau, da impossibilidade de conhecer o mundo a partir da experiência, tematizada constantemente na epistemologia, mas da nossa recusa em conhecer o mundo, e em reconhecer o outro. É a nossa vontade, são as nossas tentativas de dominar o mundo e as coisas, de os apreender em todos os sentidos do termo, que nos afastam dele irremediavelmente.”<sup>253</sup>

É assim que o cepticismo é, de certo modo, relido por estes autores, segundo a leitura de Cavell, e deixa de ser considerado como limitação epistemológica, para passar a designar algo próximo de uma condição essencial, tingida da negatividade da incapacidade ou recusa humanas de aderir ao mundo, de o apreender e sentir na sua contiguidade. É um cepticismo indissociável de uma experiência de proximidade com o mundo e da sua dificuldade. O seu contraponto é a capacidade de inventar ou reinventar o que é familiar. Este ênfase na invenção do ordinário, começado com Emerson e Thoreau, cumpre-se, realiza-se na sua forma mais acabada na filosofia da linguagem ordinária de Wittgenstein e Austin, mas sobretudo no cinema de Hollywood.

---

<sup>252</sup> Cf. Stanley Cavell, “Introduction: Des Mots pour une conversation”, in *À la recherche du Bonheur. Hollywood et la comédie du remariage*, 10-46, trans. Christina Fournier et Sandra Laugier (Paris: Éditions de l’Étoile/Cahiers du Cinéma, 1993).

<sup>253</sup> Sandra Laugier, “La comédie du remariage comme philosophie américaine”, in *Stanley Cavell. Cinéma et philosophie*, dir. Sandra Laugier et Marc Cerisuelo, 95-111 (Paris: Presse de la Sorbonne Nouvelle, 2001), 102.

A relevância da tragédia de Shakespeare “não está nos seus efeitos, de terror, piedade, que produz em nós, mas no que mostra de nós, da nossa natureza humana partilhada – na relação íntima que ela instala entre mim e o outro, o personagem. Não se concentra no excepcional, mas no ordinário. Isto quer dizer que o que é mostrado na tragédia podia sê-lo sob um modo cómico e não mais trágico. (...). A expressão trágica do cepticismo (presente, por exemplo em *The Winter's Tale* de Shakespeare) poderia assim tomar uma formulação cómica, e é este todo o génio da comédia de recasamento, o facto de o meter em obra, e de abrir assim uma via feliz na resolução do problema céptico.”<sup>254</sup>

Como segundo Cavell, o casamento é uma imagem da existência quotidiana, ordinária, o problema do casal é o de transfigurar, ou ressuscitar, a sua visão da vida quotidiana, o que exige a transmutação do “eu”, que ocorre todos os dias. A forma que toma esta transformação é indissociável do reconhecimento do extraordinário no que achamos ordinário e vice-versa.

Cavell refere, em relação a Rohmer, no texto que dedica à análise de *Conte d'hiver* a partir da sua comparação com a peça *The Winter's Tale*, na qual o filme livremente se inspira<sup>255</sup>, que talvez a categoria de género, neste caso do recasamento, não seja a que mais se adequa à análise dos seus filmes e avança a de obra como eventualmente mais conveniente. Neste sentido, o filme de Rohmer pode ser lido em função do que nele escapa ao género, i.e., em função do que nele se distingue do que caracteriza a comédia do recasamento.

Assim, se podemos dizer que uma boa parte dos filmes de Rohmer podem ser considerados comédias românticas e se têm afinidades com as comédias de recasamento estudadas por Cavell, eles não são membros desse género. Não é difícil, por exemplo, para o caso de *Conte d'hiver*, enumerar algumas das componentes da comédia do recasamento que o filme de Rohmer nega: em *Conte d'hiver*, o pai de Félicie está ausente. Ela não precisa de um pai ou de qualquer homem para lhe abrir os olhos, pois tem os olhos abertos. Por sua vez, a mãe de Félicie está presente e a personagem é, ela própria, uma mãe; não é o seu verdadeiro amor, Charles, que Félicie sente que conhece desde sempre – não toda a sua vida, mas todas as suas vidas

---

<sup>254</sup> Ibid., 99.

<sup>255</sup> Cf. Stanley Cavell, “On Eric Rohmer’s *A Tale of Winter*”, in *Cavell on Film*, ed. William Rothman, 287-293 (New York: State University of New York Press, 2005).

– mas o seu amigo Loic: ela sente que são como irmãos <sup>256</sup>; o obstáculo à reunião de Félicie e Charles é exterior à relação deles e, por conseguinte, a relação deles não necessita de transformação; num filme constituído praticamente por uma sucessão ininterrupta de conversas, a relação perfeita entre os amantes – nunca chega a ser uma questão, a de saber se eles se vão literalmente casar – é representada por uma espécie de foto-romance inicial, do qual a palavra está ausente, e com a música a sublinhar o sentido do silêncio (a única deixa é “estás a correr um risco”); Félicie, quando finalmente chega a uma decisão, não muda propriamente o seu modo de pensar, consegue sim ver claramente como realmente pensa.

Deste último ponto podemos deduzir que Félicie não partilha a mesma perspectiva conquistada pela mulher do recasamento, quando finalmente reconhece que a sua identidade de ser humano não é, nem pode ser, fixa. Numa comédia de recasamento, a mulher anseia por se tornar o ser humano completo em que é capaz de se tornar, mas este é um processo que ainda não está, nem nunca estará, completo. Félicie também sente que é sua responsabilidade infinita aperfeiçoar-se, mas tal não exige que ela mude, apenas que mude de perspectiva em relação ao mundo exterior, tomando consciência de como pensa, de modo a permitir que aquele se transforme a seu favor, ou seja, aceitando orientar a sua existência, não pelo princípio da escolha razoável e consciente – por exemplo, a que permitiria decidir entre Loic e Maxence –, mas pelo da escolha que se subtrai à racionalidade, para se entregar à não escolha da espera fervorosa – que culmina na realização do idílio de vida com Charles.

Se Félicie não é chamada a mudar é porque, de certa forma, possui desde logo a perspectiva que as mulheres numa comédia do recasamento só atingem depois de morrerem e renascermos, e à qual não são alheias a sua obstinação, fervor e paciência como forças permanentes de intervenção que pautam o compasso de Félicie. Uma das suas convicções íntimas é justamente a de que todo o ser humano já morreu e renasceu inúmeras vezes.

Neste sentido, é a prevalência simultânea da perseverança e do sonho ou convicção inabalável no amor de e por Charles que não só torna a realidade vivível e

---

<sup>256</sup> Além do mais, falta a *Conte d’hiver* a dimensão edipiana interna às comédias do recasamento e a sua afinidade com a psicanálise freudiana, que o início de *The lady Eve* (Preston Sturges, 1941) evidencia. Nos filmes de Rohmer, um lapso, tal como o de Félicie, que se engana a dar a sua morada, tornando impossível a Charles encontrá-la, não é mais de que um erro inexplicável sem segundos sentidos.

aperfeiçoável, como possibilita uma transformação na relação de Félicie ao mundo e, por conseguinte, a si própria. No entanto, o impulso para tal transformação não provém propriamente do mundo, mas do tal exterior da ordem da graça, ao mesmo tempo que os seus efeitos permitem não tanto a metamorfose dela, como a do próprio mundo objectivo, que revela o milagre implícito que contém, do qual se alimenta o cinema de Rohmer.

Em Cavell há um convite a considerar o cinema não só como arte visual, mas também como arte da palavra e da voz. O cinema é perspectivado pelo filósofo a partir dos seus diálogos e das respectivas situações físicas, onde os personagens são surpreendidos em plena conversa, sobretudo tal como se manifestam no interior de dois géneros – a comédia do recasamento e o melodrama da mulher desconhecida. Não é, pois, a perspectiva estética a mais adequada para definir estes géneros; sendo que são poucos os filmes que cabem sob estas categorias, o que têm em comum, segundo o filósofo, é uma certa forma de falar e de pôr à prova a comunidade, a partir da conversação. Assim, nas comédias de recasamento, é a conversa comum entre homens e mulheres que os reconfirmam num destino conjunto; a linguagem e a casa da linguagem são as condições para que a vida comum se transforme num verdadeiro casamento. O desafio é, pois, para a mulher, reconhecer naquele homem, um em particular e apenas esse, um bom educador, merecedor do título de marido, ou seja, um homem que está disponível, como interlocutor, para a conversa/discussão interminável do amor; e para o homem, aceitar educar a mulher, e assim, educar-se em retorno. Já no caso do melodrama da mulher desconhecida, inversamente, a mulher não descobre um companheiro à altura da conversação, e esta exclusão de uma possível união condena-a à solidão; sem ninguém para lhe reconhecer a voz, resta-lhe o confronto com a natureza, último interlocutor possível. “Restam-nos as estrelas”, diz Bette Davis no fim de *Now Voyager*.

Para Cavell, os filmes, enquanto “géneros de conversação”, “são formas de reivindicar para si e para os outros (para si com os outros, na medida do possível) um lugar no mundo.” O cinema é, assim, encarado como podendo fornecer-nos “uma arte de viver”, porque “se o cinema é compatível com” a filosofia, pelo menos com

a filosofia de Cavell, é porque nos oferece a possibilidade de uma moral. Não uma moral que diga como o cinema deve olhar (o que é uma imagem justa?), uma vez que todas as imagens podem ser justas ou injustas em função da utilização que delas faz o espectador (e a imagem não é propriamente a questão



de Cavell), mas uma moral que nos ensina pelos filmes qual o uso que podemos fazer da vida, de que modo nos podemos aperfeiçoar, educar, perder para nos des-perdermos.<sup>257</sup>

Os “gêneros da conversação” são menos gêneros estéticos, do que interpelações éticas, modos singulares de testemunhar das questões e problemas que nos vêm da própria vida. Se Rohmer tem afinidades com este gênero é porque, por um lado, os seus filmes revelam as inquietações e obstinações de vidas banais e simples, tais como encontrar um companheiro para as férias do Verão, sentir o desejo por alguém que não o seu parceiro escolhido. Mas esta banalidade devém, através do olhar de Rohmer, transfiguração do quotidiano e revelação de uma dimensão de transcendência no seu seio. Os filmes de Rohmer são filmes sobre os problemas de viver, problemas que não têm fim. Tal como os personagens das comédias de recasamento, os de Rohmer procuram uma espécie de perfeccionismo moral que, no entanto, está constrangido pela realidade em que cada um funciona e os conceitos morais e filosóficos pelos quais vive. É apenas no interior dos parâmetros do programa em que cada um se move, do que cada um pode em função de quem é, a partir também do embate deste quadro moral com o mundo exterior, que os personagens podem lutar, com o seu desejo, a favor ou contra ele; e, por outro lado, porque podemos falar igualmente, no caso de Rohmer, de filmes saturados de palavra. À acusação de produzir filmes demasiado palavrosos, Rohmer responde, como vimos, que o importante é o que ele mostra, ou melhor, o vai e vem entre a palavra e a imagem. Ele vê a palavra como parte integrante quer da vida, quer do cinema. Não usa a palavra para transmitir informações, mas antes como revelação do mundo e dos personagens, ou seja, tal e qual como usa a imagem: “o texto dos meus diálogos não é o filme; este é antes as coisas que filmo, paisagens, rostos, comportamentos, gestos. Eu não digo, eu mostro. Eu mostro pessoas que se movem e falam”<sup>258</sup>; contudo, se os diálogos

---

<sup>257</sup> Stéphane Bouquet. “Stanley Cavell. Une lecture”, *Cinéma 14* (automne 2007): 9.

<sup>258</sup> O uso da palavra por Rohmer vai ao encontro do que ele entende ser a natureza realista do cinema: não uma linguagem, um meio de dizer, mas uma forma de mostrar. Nas palavras de Tom Gunning: “é um *médium* que permite exprimir os diversos corpos existentes – inclusive os objectos, as pessoas, as árvores, as rochas (...), tal como os contos, as conversas, as filosofias, e mesmo as obras de arte -, ao mesmo tempo que preserva a sua integridade individual, i.e. estrangeira. O realismo cinematográfico não está em adequação absoluta com o verosimilhante, e também não consiste em tornar as coisas mais vivas ou dramáticas; prende-se antes com o respeito pelo peso e resistência simultaneamente da linguagem e das coisas. Ao invés de um médium onde tudo se misturaria para produzir um efeito único pré-determinado, Rohmer concebe o cinema como uma arte onde as coisas persistem, lado a lado,

reenviam para algo próximo de um género de conversação, tal como definida acima a partir de Cavell, ao mesmo tempo, são sintomáticos de uma comunidade em crise, da qual permitem traçar o retrato. Ao contrário do que se passa com as comédias de recasamento, em que a palavra aponta, em última análise, no sentido de um aperfeiçoamento do comum, a palavra em Rohmer é indissociável da análise dos costumes de uma sociedade em crise (Deleuze). É, portanto, palavra em crise, evidenciada pelo carácter vão e sem mão sobre a realidade do que dizem os seus personagens, e que Rohmer torna um dos temas centrais que atravessam o seu cinema.

Como vimos, o excesso de palavra é, em Rohmer, uma forma de criar desajustes entre o que ouvimos e o que vemos, o acto de palavra tornando-se um elemento que a imagem vem contradizer. O actos de palavra tornam-se expressão indirecta do pensamento dos personagens, na sua relação a uma visão do mundo que depois as imagens, enquanto reflexos dos actos desses mesmos personagens, se encarregam de ajuizar. A imagem vem introduzir perturbação nos discursos e programas morais dos personagens. Do intervalo instável que se estabelece entre os dois, que é também o de confronto entre o mudo e o falado, irrompe a dimensão de conto moral que caracteriza boa parte dos filmes de Rohmer.

Os personagens de Rohmer, como é patente nos dois filmes analisados, são quase sempre personagens solitários que se debatem com questões morais. Há igualmente um sentido de transformação e de aperfeiçoamento: os personagens colocam-se face a problemas da ordem das determinações existenciais, dilemas morais, que desafiam o ordinário das suas vidas. Tais problemas são inseparáveis de uma escolha, que se identifica com um pensamento vivo, com uma decisão insondável; logo a sua resolução não vem do mundo exterior relativo, de obstáculos a ultrapassar aí – i.e., tudo o que se prende com a lógica racional que governa o esforço de acordo entre o primeiro e o segundo plano, entre os desejos dos personagens e o mundo objectivo que se lhes esquia, que os contraria -, nem de obstáculos a ultrapassar no interior de uma relação, tendo como referência uma ideia moral de aperfeiçoamento individual que visa em última análise o ideal de uma melhor comunidade humana; também não vem de uma consciência psicológica íntima; vem antes de um fora absoluto que é a da ordem da fé e da graça, como temos vindo a repetir, que no

---

exprimindo o peso e a presença material do mundo a partir das suas múltiplas aparências.” Tom Gunning, “Éric Rohmer et l’héritage du réalisme cinématographique”, 11-20. Ibid.

entanto não deixa de se confundir com o acaso, como ponto aleatório; vem igualmente da entrega, quase abandono, sem condições, ao movimento do mundo como exterior absoluto. A escolha verdadeira é aquela que se identifica com o jogo do acaso, a personagem escolhe não escolher, ou seja, subtrai-se às suas escolhas conscientes, pois elas estariam a afastá-la da errância inconsciente que, paradoxalmente, irá permitir chegar ao seu amor. Em *Conte d'hiver*, a personagem entrega-se ao enigma do acaso metafísico, pelo facto de, à semelhança da aposta de Pascal, escolher o modo de existência consonante com a crença na possibilidade do reencontro com Charles e não o seu contrário. Era este o sentido da aposta de Pascal: o problema não era escolher entre a existência e a não-existência de Deus, mas entre o modo de existência do que acredita em Deus e o modo de existência do que não acredita.

Em *Conte d'hivers* tudo se joga fora da consciência e intenções voluntárias de Félicie; mesmo se, depois, a heroína consegue enunciar esse estado de inconsciência por que optou, a verdadeira história acontece quando ela deixa de intervir na arquitectura dos acontecimentos que põem o filme em marcha. A partir do momento da decisão da heroína nada mais é contado, apenas mostrado. Tudo se joga na distinção entre o que se faz conscientemente e o que se vive. O filme partilha connosco a vida que está em excesso e escapa a qualquer dimensão de enredo pré-determinado, ao mesmo tempo que foge à tentação de fechar e concluir. Do encontro final a câmara regista a realidade, que é a dos corpos que se reconhecem e que transitam do mundo do sonho para o da realidade, onde a experiência a que se aspira, e se conta e reflecte pela palavra, dá lugar à experiência vivida e por viver, que dispensa as palavras, i.e., o cinema falado do interior.

Félicie vive em *Conte d'hivers* os encontros com Loic e Maxence; encontros com princípio, meio e fim. São eles que dão a dimensão de intriga ao filme, ao serem submetidos a um esforço de organização narrativa, racional por parte de Félicie. No entanto, é de outra história que Félicie está em busca, uma história que não chegará a viver no filme, mas para a qual o filme a encaminha, como se o trajecto do filme fosse o de fazer passar Félicie do plano da intriga ao plano da vida, sendo neste que se realiza o sonho inicial de Félicie, o reencontro com o paraíso perdido do começo do filme (e não no plano da narrativa, como seria de esperar).

Para tal é fundamental voltar a recordar a confiança de Rohmer no que faz o cinema como arte: a sua fidelidade à integridade do instante como forma de trazer a

transcendência para o seio da imanência, a magia para dentro da vida: “A verdade é que o destino primeiro (do cineasta) é o de atribuir ao instante esse peso que as outras artes lhe recusam. O patético da espera, um recurso grosseiro em todos os outros sítios, lança-nos misteriosamente no coração da compreensão das próprias coisas.”<sup>259</sup>

É assim que, como assinala Anne Marie Guérin,

*Le Rayon vert* acaba mal o milagre do amor acontece: é uma imagem congelada privada pelo filme de qualquer evolução – e que coincide com o aparecimento do raio verde, furtivo, no horizonte, em contra-campo. No entanto, com (e depois de *Conte d’hiver*), o cineasta parece não querer decidir onde terminam os efeitos do fervor de Félicie: o milagre do encontro de Charles, inscreve-se numa continuidade, e numa domesticidade intra-muros. Assim, o genérico do fim não interrompe o tempo dramatúrgico do filme, e continua a acompanhar o reencontro já não de todo miraculoso, pois trata-se de uma reunião familiar tradicional.<sup>260</sup>

Claro está que, o instante de epifania ou de milagre, mais ou menos explícito, mais ou menos cristalizado ou distendido no tempo<sup>261</sup>, para ser vivido, é indissociável da espera (qualidade essencial de quem quer ver), como aliás é patente na citação acima de Rohmer, ou seja, o instante revelador só é possível porque os personagens se obstinam numa procura no e do tempo. E aqui reconhecemos o lugar onde Rohmer situa a arte do cinema, na senda de Bazin: na sua aptidão para capturar o movimento, e por conseguinte, a realidade do tempo.

---

<sup>259</sup> Rohmer, *Le Goût de la beauté* (Paris, Petite Bibliothèque des Cahiers du cinema, 2004), 81-82.

<sup>260</sup> Marie-Anne Guérin, “Le miracle dans le champ: les rites et les exorcismes de l’amour mutuel chez Rohmer”, in *Rohmer et les autres*, 85-94, Ibid.

<sup>261</sup> Por exemplo, *Conte d’automne*, lembra Guérin, e à revelia dos filmes que analisámos, é marcado por um instante de epifania amorosa que, apesar de reconhecido pelo cineasta e mostrado pelo filme - que nele acreditam -, é recusado pelo personagem de Marie Rivère, que de algum modo não acredita nele.

## II. 6. Saturação e rarefacção da palavra no cinema de Angela Schanelec

Um outro exemplo contemporâneo do trabalho de desfiguração do regime de representação cinematográfico, de uma distância moderna em relação a ele que vai no mesmo sentido do que vimos para Godard e para Rohmer, seus precursores, é o da obra da cineasta alemã, pertencente à geração do novo cinema alemão, Angela Schanelec. Também em Schanelec a acção dramática no sentido clássico é contrariada e tornada rarefeita através do uso de dispositivos narrativos não causais ou cronológicos, cuja estrutura elíptica produz, à semelhança do que vimos para *Vivre sa Vie*, narrativas indeterminadas. Por outro lado, os actos de fala directos tornados eles próprios acontecimentos cinematográficos, intersectam-se com momentos afásicos e de silêncio, onde acompanhamos os corpos e a sua gestualidade, testemunhando de um desejo de aproximação aos personagens através de um olhar exterior, de uma distância em relação à história, à progressão dramática e à tradicional psicologia de personagens. Em ambos os casos o drama cede à manifestação directa da palavra e dos gestos que a acompanham ou dos corpos que, no seu mutismo, com ela contrastam. Estes medeiam acontecimentos que nos são vedados, e dos quais nos fazem chegar relatos ou indícios fragmentários, que frustram qualquer lógica de procura de causalidade e coerência narrativa.

Por sua vez, é interessante reconhecer, sob novos contornos, a tensão rohmeriana entre cinema mudo e cinema falado. Tal tensão não se reparte de um modo tão matemático entre um primeiro e segundo plano, como em Rohmer, nem corresponde a uma oposição tão marcada entre uma palavra que exprime os desejos e obsessões dos personagens, uma palavra efabulatória, e uma imagem realista que traduz um mundo indiferente e em desacordo com eles; distribui-se antes de modo desigual no interior de cada filme, segundo uma alternância que decorre da montagem estrutural de cenas autonomizadas, que caracteriza os seus filmes, em que a palavra, se exprime realidades existenciais, perdeu definitivamente as suas ilusões em relação à sua capacidade de dar sentido ao que nos rodeia, e em que a passividade anónima do mundo é o próprio primeiro plano da ficção do qual os personagens têm dificuldade em destacar-se. As heroínas de Schanelec são igualmente tenazes, elas também per-

seguem e procuram algo, esperam que alguma coisa aconteça, mas tal permanece indefinido na imagem e apenas aludido muito indirectamente na palavra, mesmo quando esta é excessiva. Se como em Rohmer, o cinema de Schanelec é ao mesmo tempo contemplativo e narrativo, talvez esta tensão, no caso dela, deixe pressentir uma dominância do lado contemplativo, e seja ele o ponto de partida para os seus experimentos narrativos, i.e., que vivem agora do movimento contrário ao assinalado por Rancière em relação a Flaubert – não se trata de introduzir a suspensão visual, ou insinuação disruptiva da realidade, no seio da linha narrativa, mas de jogar com a potência de encadeamento contida nos fragmentos de vidas coleccionados por Schanelec, no que tem de capacidade de sugerir embriões de histórias e de intrigas, ou seja, de *romanesco*.

Em Rohmer, a linha narrativa não conta o essencial, e este é-nos antes mostrado, ou melhor sugerido, através da tensão desacordada que se estabelece entre a intriga e o segundo plano. Em Schanelec, em geral, não existe praticamente linha narrativa, e os seus estilhaços confundem-se com o caos desarticulado do segundo plano. É a partir desta indiscernibilidade que pode ser lida a *mise en scène* da realizadora, enquanto gesto de reinvenção da narração cinematográfica, no sentido de a tornar adequada ao retrato da vida contemporânea e dos seus dramas. Não se trata de procurar e exhibir que a verdadeira experiência está algures que não na intriga, ou que a intriga é insuficiente para a abarcar. É o passo seguinte. Esvaziada a intriga, enalticidas as qualidades transfiguradoras da vida, ou melhor do próprio cinema, capazes de com ela rivalizar, como pode o cinema continuar a “contar”? Não é mais segundo o modo esperado, mas segundo uma organização dos destroços das antigas histórias que já não é *romanesco*, e sim o seu reverso: Schanelec privilegia e faz brilhar quase exclusivamente os momentos (falsamente) banais, quaisquer e anódinos das vidas das suas heroínas, para com eles compor outras ficções possíveis. Ao contrário de Rohmer, as ficções austeras da realizadora expulsam definitivamente a intriga para fora dos seus filmes. No entanto, o *romanesco* é precisamente o que regressa pela mente do espectador quando procura preencher as elipses deixadas pelas estruturas narrativas esburacadas de Schanelec. A articulação da necessidade e do acaso ganham assim uma nova configuração em Angela Schanelec. Em Rohmer as personagens dão sentido narrativo aos fragmentos confusos, visões e sensações, que compõem a sua existência, mas a existência depois prega-lhes partidas e mostra-se diferente do

quadro moral por eles configurado. Por sua vez, em Schanelec, não se trata de encarregar o cinema de contrariar as mentes romanescas dos personagens, de mostrar que a realidade simultaneamente se acorda e desacorda aos nossos desejos e projecções morais, trata-se de usar o cinema para propor uma abordagem da interioridade assente na ideia de que “grande parte da vida é impenetrável, cheia de mal entendidos e entregue ao acaso”. A sua *mise en scène* traduz precisamente isto, ao apresentar as histórias de um modo episódico e elíptico, e fazendo emergir a narração não da intriga ou acção, mas da observação cinematográfica descontínua e indiferenciada de gestos, actos, palavras dos seus personagens. O que para Bazin e Rohmer constitui a essencialidade do cinema, o que Rancière diagnostica como um traço do regime estético, Schanelec torna-o imanente à sua *mise en scène*; à semelhança do que todos eles reconhecem como sintoma da sua arte, a igualdade indiferente de todos os signos perante a potência do cinema, aquela não distingue entre dados relevantes e irrelevantes, impedindo-nos assim de aceder claramente a motivações, propósitos e desejos dos personagens.

Schanelec diz que os seus personagens “vivem em contradição com o facto de estarem ligadas ao seu destino e às tentativas mais ou menos fortes de lutarem contra ele.” Ao contrário de Rohmer, em que as motivações dos personagens, e as acções que desencadeiam em consequência, são postas em causa, desmentidas pelo exterior, ao mesmo tempo que o filme caminha para uma espécie de resolução, uma epifania, simultaneamente uma confirmação de si ou uma revelação, que se faz pelo confronto com o plano da realidade objectiva, em Schanelec, os personagens agem aparentemente sem motivação (ou esta não nos é explicada), por pressão do que as rodeia, ou seja, por pressão do “segundo plano”, para responder a necessidades da vida e do quotidiano - muitas vezes sugerindo reacções de resistência ao destino ou existência que lhes cabe -, ou em função do acaso - o que não é incompatível com a determinação que pressentimos nos seus actos. No entanto, se à semelhança das personagens de Rohmer, podemos dizer que elas vivem entre a inconsciência e a vontade, a necessidade e o destino, a linha que é ainda clara em Rohmer entre actos relevantes e quaisquer, levados a cabo pelos personagens, torna-se indiscernível em Schanelec. Por outro, não há qualquer resolução dos problemas que os filmes nos deixam, mais do que ver, pressentir; a maior parte dos conflitos permanece nos filmes de Schanelec, não só fora de campo, como sem solução.

No pequeno filme *Praga, Março de 92* (*Prag. März 92*, 1992), realizado ainda no contexto da DFFB, Angela Schanelec aproxima de um modo estrutural dois blocos de imagens distintos – a um plano fixo fechado sobre a realizadora-actriz a ler um texto de Bohumil Hrabal, sucede-se uma sequência de planos de lugares da cidade de Praga. Este filme condensa e antecipa de um modo ainda excessivamente dialéctico o que irá depois atravessar todo o cinema de Schanelec. Por um lado, um fascínio pela palavra, “pelas possibilidades linguísticas, pelo que pode ser relatado pela língua, como, de que maneira” <sup>262</sup>, e pelos modos de a filmar. Por outro, um fascínio pela enumeração de espaços urbanos quaisquer, marcados por um carácter accidental, cuja beleza é inversamente proporcional à possibilidade da sua identificação e reconhecimento – o contrário da procura dos símbolos e do pitoresco que confirmam a imagem-cliché de uma dada cidade. O que aparece aqui tão nitidamente separado, toma no interior das ficções posteriores de Schanelec, uma complexidade cada vez maior, dando lugar a diferentes combinações ou justaposições de actos de palavra directos, i.e., conversas, e de explorações visuais e sonoras das paisagens urbanas contra as quais se recortam os quotidianos dos seus personagens solitários e se adivinham as suas relações familiares e amorosas.

Demarcando-se dos códigos da narração clássica, o estilo que enforma estas ficções cinematográficas, rege-se horizontalmente pela descontinuidade no desenrolar do processo temporal, através de uma ordenação das cenas que não releva de uma lógica causal ou cronológica, e verticalmente por um trabalho formal sobre cada plano, em que elementos visuais e sonoros funcionam e interferem uns com os outros no sentido de uma não plenitude das representações.

Ambos os níveis constroem a seguir um trajecto de relativa disjunção ou autonomia entre a palavra e a imagem, onde o espaço de palavra, seja por recessão ou por excesso acresce a não-transparência de uma cadeia visual, fragmentária e elíptica, feita de bocados postos em relação. De facto, as palavras são observadas na sua opacidade, tal como os corpos, deambulações, micro-acções dos personagens, desenhando um cinema que oscila entre um mutismo dos personagens e uma presença saturada da palavra, através de longas cenas dialogadas. Esta oscilação, entre a abun-

---

<sup>262</sup> Christoph Hochhäusler e Nicolas Wackerbarth, «Interview: Angela Schanelec, Reinhold Vorschneider», com transcrição e edição de Benjamin Heisenberg, *Revolver. Zeitschrift für Film*, n.º 13 (Berlim, 2005), trad. João Batista Corrêa.



dância de informação linguística e a ausência de mudanças visuais (no sentido da acepção clássica de acção), reflecte-se num trabalho de experimentação sobre as possibilidades de des-dramatização da narrativa cinematográfica e das suas estruturas convencionais exibido a cada novo filme.

Nas ficções quotidianas de Schanelec, “a verdadeira acção não é a do enredo, mas a dos modos cinemáticos de observação”<sup>263</sup>, que desarticulam a funcionalidade do que se vê e ouve. Através de enquadramentos e de uma montagem que escondem tanto quanto revelam, os seus filmes atingem uma tensão propriamente cinematográfica, feita de um suspense não-narrativo, que decorre do próprio processo perceptivo de visionamento, retendo coisas que gostávamos de ver ou saber e deixando-nos, deste modo, presos entre a expectativa e a frustração. Esta des-dramatização acaba, paradoxalmente, por ganhar contornos dramáticos, pois o drama desprende-se agora da obscuridade de situações não-dramáticas. A desorientação criada pelas lacunas de informação que os filmes organizam, a desordem momentânea dos eventos banais e minimais que a realizadora alinha, ao frustrarem a tendência para se pensar em termos de encadeamento causal entre partes e todo, conduzem a uma concentração das expectativas em torno dos planos na sua imediatez. Por sua vez, os planos, rigorosamente enquadrados, demonstram a preferência da realizadora pelo “fora-de-campo” visual e sonoro: sempre detectáveis, os limites e o exterior dos planos têm como consequência a consciência do facto de se estar perante meros excertos. Schanelec conduz o olhar para além do que pode ser visto no plano, e confronta-o com a frustração de uma visão parcial, que poderá não ser desenvolvida, nem recompensada. Destes procedimentos resultam uma série de linhas quebradas que nunca são imediatamente claras, um conjunto de signos que só ganham sentido retrospectivamente e um mesmo nivelamento entre as informações pretensamente mais importantes e as outras ocorrências do real.

A primeira longa-metragem de Schanelec, *A Sorte da minha Irmã* (*Das Glück meiner Schwester*, 1995), demonstra uma preferência pela palavra filmada; ou seja, pelo entrelaçamento do texto e do corpo, do discurso e do gestos, como modo privilegiado de dar visibilidade às interacções entre os elementos de um trio amoroso composto por duas irmãs e um homem indeciso entre ambas. Apesar do desejo, já

---

<sup>263</sup> Ekkehard Knörer, «Longshots: Luminous Days. Notes on the New German Cinema», *Vertigo*, vol. 3, n.º 5 (Primavera 2007). <http://www.vertigomagazine.co.uk/showarticle.php?sel=cur&size=1&id=772>.

aqui patente, de simplificação da acção dramática ou da intriga, que se se ordena em torno de um conflito, o deixa sem solução, este filme mantém ainda reconhecível o motivo da crise amorosa, cujos efeitos acompanha. Já os filmes seguintes irão cada vez mais no sentido de estruturas cinematográficas que se entretêm a diluir e esconder causas e motivações para os momentos de existência capturados, onde a palavra serve uma aproximação fragmentária de acontecimentos omissos e não recriados pela narração cinematográfica, e irrompe simultaneamente como manifestação do reservatório gestual e vocal dos protagonistas.

Por exemplo, *Lugares nas Cidades* (*Plätze in Städten*, 1998) apreende o quotidiano de uma jovem estudante berlinense, Mimi, através da observação silenciosa das suas acções, acumulando uma série de circunstâncias sobretudo atentas à sua presença física, sem pretensões de com elas construir um retrato explicativo do personagem, dos seus comportamentos e motivações, sejam elas de ordem social ou psicológica. Apenas no final do filme emerge residualmente uma espécie de enredo, correspondendo ao regresso de Mimi a Paris, para reencontrar o homem de quem engravidou durante uma viagem de fim de curso à mesma cidade. Sintomaticamente, os raros diálogos neste filme são observados, como refere o crítico Ekkehard Knörer, como prolongamento ou extensão sonora da presença física dos personagens, não aparecendo nunca como chaves para a sua interioridade que, mais do que em qualquer outro filme, nos é aqui vedada. Se *Lugares nas Cidades* se localiza nos antípodas do filme anterior, quando opta por uma quase total ausência de cenas dialogadas, os filmes seguintes, *A Minha Vida Lenta* (*Mein langsames Leben*, 2001) e *Marselha* (*Marseille*, 2004), interiorizam este contraste entre saturação e rarefacção da palavra, produzindo uma progressiva complexificação do dispositivo filmíco-narrativo.

Os diálogos voltam a ser abundantes em *A Minha Vida Lenta*, provocando num primeiro momento, em conjugação com entradas e saídas constantes de personagens fugidias, sucedendo-se de forma descontinuada através de diferentes espaços, durante a passagem de um Verão em Berlim, um efeito de perda de referências narrativas. Não há no filme, como diz Schanelec, “conflito no sentido clássico, dramático”: “Estava interessada no que estas pessoas fazem com as suas vidas. É uma questão do familiar, da normalidade com a qual cada pessoa lida de um modo diferente.” Em cafés e restaurantes, à beira de um lago, num banco de jardim ou numa cozinha, os personagens falam sobre o trabalho, as férias, o amor, o casamento, a vida

familiar, a morte. Nada se passa a não ser uma justaposição de situações em que as personagens ou são apreendidas silenciosamente no seu quadro de vida ou aparecem menos em diálogo do que isoladas no seu esforço de reflectir sobre as dificuldades e o contexto da sua existência. Através da montagem e orquestração destas vozes desacordadas, o filme ramifica-se em vários enredos capilares, para construir um retrato elíptico de um grupo de homens e mulheres de trinta e tal anos, revelando, uma vez mais, que a medida dos filmes de Schanelec não é o drama *na* vida, no sentido aristotélico, mas o drama *da* própria vida. “Eu gostava de uma vida diferente”, diz Linda a Thomas, numa das cenas do filme. O desejo de uma vida diferente é aquilo para que subtilmente aponta a polifonia irreduzível das vozes umas às outras, no modo como vão recolhendo e manifestando os efeitos das pequenas crises disseminadas pelo filme.

Também em *Marselha*, os actos de palavra devêm expressão indirecta do mesmo confronto subterrâneo entre a aspiração a uma outra vida e a força vaga, mas persistente, de um quotidiano urbano que oferece resistência à transformação. Encontram uma correspondência no peso ou ligeireza com que os corpos dos personagens definem trajectos ou relações nos lugares onde evoluem, ora demasiado opressivos e determinados nas suas possibilidades, ora lugares provisórios de libertação e reinvenção. O que Schanelec procura em todos os seus filmes – lugares neutros de onde foram apagados os indícios que permitam identificar o ambiente social dos personagens – é o que Sophie vai procurar a Marselha, uma cidade que lhe permita retirar-se ao peso do seu destino traçado numa outra cidade – Berlim. Dividido em dois blocos separados abruptamente por uma elipse, na primeira parte do filme vemos Sophie a chegar a Marselha e seguimo-la nas suas *flâneries* pela cidade. Da mesma maneira que o seus percursos casuais, de máquina fotográfica na mão, não nos indicam nada da sua história, também as poucas palavras trocadas o não fazem: Porque deixou Berlim? O que faz em Marselha? Assim, por exemplo, contrastando com alguns dos diálogos posteriores em Berlim, a conversa no bar, com Pierre, caracteriza-se por uma leveza, abertura e disponibilidade que são função da liberdade, simultaneamente feita de vazio e possibilidades, que o anonimato na cidade desconhecida permite a Sophie. O que é dito por ambos não tem qualquer intenção de nos ajudar a iluminar o que vimos: a sua presença solitária em Marselha. Por sua vez, em Berlim, os actos de palavra devêm mais recorrentes e íntimos, fazendo pressentir

uma estrutura social e afectiva pré-existente a ligar os interlocutores. Continuam, no entanto, a ser diálogos marcados por uma recusa da ilustração narrativa ou emocional, i.e., de nomes, frases e expressões que fechem num todo compreensivo as acções e sentimentos dos protagonistas. Através de incursões na vida quotidiana de Hanna, amiga de Sophie, e Ivan, marido daquela – o seu trabalho de fotógrafo, a partir de uma sessão de fotografias numa fábrica, o trabalho dela como actriz, em ensaios da peça *A Dança da morte* de August Strindberg –, e de momentos e conversas fragmentárias em que aquelas se coordenam com aparições de Sophie, esboça-se de passagem uma aproximação aos elementos de uma história convencional, deixando adivinhar possíveis motivações para a estadia de Sophie em Marselha, e para o seu regresso à mesma cidade, no fim do filme. O núcleo do filme emerge de um modo quase imperceptível, através de um deslize numa conversa entre Sophie e Hanna, à beira da piscina: a primeira toma o partido de Ivan, contra a amiga, deixando supor o seu amor inconfessado por aquele. Entre as explosões emocionais e monólogos existenciais de Hanna, e a contenção e distância que caracterizam a personagem de Ivan, Sophie escolhe este último, tal como o filme opta pela observação reservada a partir do exterior, patente na sequência de fotografias das operárias, numa inversão da vociferação da interioridade aludida pelos ensaios da peça de Strindberg.

Já *De Tarde* (*Nachmittag*, 2007) parece querer confrontar-se directamente com aquilo de que Schanelec se foi progressivamente afastando desde a sua primeira longa-metragem: um retorno a uma centralidade da palavra como forma de dar expressão aos sentimentos por parte dos personagens. Pela mão de uma adaptação livre de *A Gaivota* de Tchékhov, é o reverso strindberguiano, repudiado em *Marselha*, que interessa agora a Schanelec, o seu olhar colocando-se do lado de personagens como Hanna, a actriz desse filme. Não deixando de prolongar a estética da realizadora, caracterizada por omissões e elipses, *De Tarde* opera, em certa medida, no sentido inverso dos filmes anteriores, explorando não a potência de um afastamento das relações familiares, mas indo ao encontro do que se foge nos outros: a fuga dá lugar ao reencontro doloroso de uma família despedaçada. Esta inversão tem consequências no dispositivo filmico: a inventariação de espaços urbanos, e a trama enigmática de corpos que os cruzam ao sabor do acaso, dá lugar ao espaço preferencial de uma casa de férias em Potsdam, junto a um lago, no qual Schanelec condensa em três dias o que Tchékhov faz viver aos seus personagens em dois anos; os diálogos deixam

de ser uma espécie de secreção dos personagens, um aspecto complementar da sua maneira de ser, para se tornarem as manifestações dominantes das suas aparições, revelando a confusão de sentimentos, a amargura, a indisponibilidade e a miséria afectiva daqueles que os pronunciam. Os planos do filme, muito próximos dos corpos e rostos dos personagens, isolam quase sempre quem fala de quem ouve, sublinhando assim, a dimensão precária das trocas de palavras, reflexo da desunião dos personagens, que se no início do filme têm ainda a aparência de diálogos, vão sendo progressivamente confirmadas na sua aceção de monólogos. O que o filme vai instalando desta forma é o espaço intransponível que existe entre os personagens, e a palavra como único recurso de que parecem dispor para o tentar compensar. Como diz a realizadora, “eles procuram alcançar o outro” <sup>264</sup> ou “ser reconhecidos”, como diz o escritor, mas ao mesmo tempo são incapazes desse movimento, encerrados que estão em si próprios. As “acções faladas” do filme acompanham e traduzem a progressiva redução de cada um à sua interioridade narcísica. A fuga para dentro, parece ser a única resposta ao estreitamento do mundo e à impotência para descortinar o que lhes foi impedindo os movimentos, até os sepultar sob a vida que têm e que já só vagamente corresponde à sua forma primitiva. Agnes é a excepção, a única, reminiscência dos filmes anteriores de Schanelec, que se lança no mundo, fugindo à morte anunciada desta comunidade.

Com *Orly* (2010), o último filme de Schanelec até à data, a realizadora regressa à forma episódica de acompanhamento intermitente de vários personagens e histórias, agora à escala de um único espaço, mas cujas características potenciam justamente a dimensão fragmentária e elíptica do cinema de Schanelec – um aeroporto internacional de uma grande cidade, Orly, em Paris.

No filme, o aeroporto, de não-lugar contemporâneo, tal como descrito por Marc Augé, marcado por uma experiência de trânsito e anonimato, mas ao mesmo tempo de controlo biopolítico das identidades, passa a lugar íntimo de encontros e desencontros. A espera, entre partidas e chegadas, é o que despoleta as situações que o filme encena sobre fundo documental <sup>265</sup>, situações de conversas, confissões,

---

<sup>264</sup> André Dias, “O que se vê quando as pessoas falam? Uma conversa com Angela Schanelec”, publicada no blogue “ainda não começámos a pensar”, em Fevereiro de 2008. <http://aindanaocomecamos.blogspot.pt/>

<sup>265</sup> O aeroporto foi filmado nas horas de funcionamento normal e os actores dirigidos à distância através de emissores de rádio, o que significa que a câmara não só estava longe, como o que ela

reflexões sobre a vida pessoal e afectiva, que religam diferentes casais: primeiro um casal que se acaba de conhecer, e dialoga, monologa, sobre os acidentes da vida, a família, o desejo de regressar a França; a cumplicidade efémera, mas crescente deste casal, que deixa adivinhar uma atracção cândida e, de certo modo, inconsciente, contrasta com as dificuldades de comunicação, com a alienação mútua, dos pares seguintes, um casal que já se conhece, uma mãe e um filho, a caminho do enterro do pai dele e ex-marido dela, que trocam segredos sem ficarem por isso mais próximos, e um outro casal de jovens alemães em passeio, que perdeu a ligação, sem se ter apercebido, ela lê um livro, ele regista fotograficamente o que o rodeia, desatentos e desinteressados do que o outro diz ou faz. E finalmente uma mulher solitária, que atravessa o filme, que o abre, ainda fora de Orly, primeiro em movimento pelas ruas de Paris, depois fixada em fotografias, que, presentes num apartamento, reenviam para um outro tempo, outros tempos e histórias que não as do filme, e finalmente por meio da sua voz ao telefone, em que sobre as imagens de um homem que lhe diz não ter ainda compreendido, ela pede para ele não lhe ligar mais. O filme segue depois, de táxi, com ela para Orly; aí ela cruza o jovem alemão e desperta a sua atenção – o encontro consiste num único olhar, a que assistimos a partir de um ponto vista aéreo, picado, dir-se-ia a simular o das câmara de vigilância, e sobre o qual irrompe o único apontamento musical do filme - introduzindo uma subtil perturbação na suposta harmonia da viagem conjunta daquele com a namorada. Sentimos a sua desconcentração momentânea da relação “conjugal”, a sua infidelidade mental, por alguns instantes, por detrás da sua movimentação, quando procura discretamente a desaparecida. Ironicamente vai reencontrá-la não na realidade do aeroporto, mas quase involuntariamente nas imagens fotográficas digitais que tirou do respectivo espaço.

O vai e vem do efémero é o tema do filme – “As nossas vidas consistem no efémero. É um pouco triste, mas ao mesmo tempo revelador”<sup>266</sup> – i.e., percursos que se cruzam por instantes, num momento de suspensão do tempo, entre tempos mortos e

---

apreendia era uma mistura natural e não totalmente controlada de dois registos, a ficção e o documentário, a concepção precisa do espaço cinematográfico e a realidade do aeroporto em funcionamento: na verdade os registos que sentimos presentes na obra de Schanelec, embora de um modo mais rígido e duplamente encenado nos filmes anteriores - o trabalho com os actores, e a imprevisibilidade da realidade -, exibindo a relação ambivalente que Schanelec mantém com o registo da realidade.

<sup>266</sup> Gabriela Seidel-Hollaender, “Interview to Angela Schanelec”, *Press release* do filme *Orly* para o *Forum da Berlinale 2010*. [https://www.berlinale.de/external/de/filmarchiv/doku\\_pdf/20100387.pdf](https://www.berlinale.de/external/de/filmarchiv/doku_pdf/20100387.pdf)

tempo perdido, em que já não se está de onde se parte, mas ainda não se chegou ao destino, existências que se aproximam, desejos impossíveis que se esboçam. Deste todo instável, composto de múltiplas partes em permanente movimento, Schanelec destaca aleatoriamente algumas vidas e histórias, fazendo-nos sentir o seu carácter de qualqueridade, pois outras seriam igualmente possíveis. Ao mesmo tempo, dada a natureza do espaço, o que nele acontece está de algum modo votado a ficar interrompido, incompleto, a ficar absolutamente circunscrito numa bolha espaço-temporal. Neste sentido, é interessante o filme desembocar num alerta de evacuação do aeroporto, que não só chama a atenção para a nossa condição global e o actual estado securitário que domina a nossa vida política e, por conseguinte, os espaços públicos onde nos deslocamos (em que o estado de paz aparente rapidamente revela o seu reverso, a violência latente pronta a irromper), como ganha contornos metafóricos, pois este vazio final dos espaços do aeroporto é o sítio para onde o filme conduz as histórias, e os personagens individuais, a cujas existências tivemos acesso por momentos, através de descrições parcelares, fazendo-as desaparecer. As histórias tendem para a dissolução, perdendo-se nos dois extremos do desconhecido, a incerteza do passado e a do futuro.

Nos filmes de Schanelec a busca interior dos personagens é traduzida em movimentos exteriores, sejam palavras ou gestos, que incidentalmente contam a flutuação, as mudanças radicais e as decisões existenciais que eles encaram. O que interessa a Schanelec é insinuar, de fora, como tais acontecimentos se repercutem a vários níveis na vida dos personagens, como são integrados, como eventualmente produzem neles algo de particular. Contudo, o importante não é nem detalhar ou precisar estes acontecimentos, nem que os personagens os incorporem privilegiadamente no seu discurso. Neste sentido, o cinema de Schanelec não pretende contar ou fazer compreender uma história; interessa-se antes por fazer sentir, por meio de estruturas esparsas, a relação naturalmente desacordada entre a vida que não fala, que escuta e espera, e os actos de palavra enquanto testemunhas indirectas dessa espera – a espera de que algo mude.

## CAPÍTULO III

### O FIGURAL NO CINEMA MODERNO E CONTEMPORÂNEO:

#### articulações e disjunções do visível e do dizível

#### III. 1. A ruptura com o modelo narrativo, como dado pressuposto pelo cinema – Lyotard, Rancière, Gilles Deleuze

Parece-nos que a noção de figural, numa outra versão da sua deslocação cinematográfica, pode emergir como um contraponto interessante a Rancière e à sua análise do cinema no âmbito da circunscrição dos regimes de arte em *La fable cinématographique*, no seu esforço de entregar à estética uma autonomia independente dos discursos, já que permite exhibir, nas palavras de Jean-Clet Martin, o que está em causa se tentarmos conceber uma idade do cinema que talvez tenha pouco em comum com a idade estética – a elaboração “de um espaço de modulação que corre entre signos e materiais em função de um plano de partilhas dinâmicas.” Tratam-se de “outras partilhas e de outras linhas de força especificamente materiais”<sup>267</sup>, capazes de renovar as práticas cinematográficas, nomeadamente as partilhas que ocorrem entre o visível e o dizível, agora não por relação a um regime estético ou de representação, mas a uma idade do Arquivo multimédia.

Neste sentido, começaremos este capítulo com a leitura comparativa da noção de *trabalho da des-figuração*, tal como Jacques Rancière a expõe, como vimos, sobretudo no prólogo de *La fable cinématographique*, e da noção de *figural*, tal como Jean-François Lyotard a desenvolve, como vimos também, em *Discours, Figure*, para evidenciar já não o que os aproxima, mas o que os diferencia. A finalidade de tal comparação será a de posteriormente permitir contrapor Deleuze a Rancière, a partir de

---

<sup>267</sup> Jean-Clet Martin, “La méthode de partage chez Rancière”, in *Constellation de la philosophie* (Paris: Éditions Kimé, 2007), 162.



Lyotard, e assim introduzir a questão da imagem do pensamento na relação ao cinema e ao cinema da imagem-tempo, um cinema do interstício figural, em termos do que poderíamos classificar como a sua matéria sinalética própria, do qual se tratará depois de averiguar simultaneamente a menoridade e a descendência, no sentido da sobrevivência; primeiro, face a um momento em que o cinema, precisamente no apogeu da sua modernidade, deixa de estar só, e, por último, face à era contemporânea do Arquivo.

Estes conceitos traduzem, nos dois autores, um esforço de reinvenção da estética através da proposta de novas ligações entre o sensível e o pensamento. No caso de Rancière, esta ligação aparece como a invariante de um modo histórico e específico da arte - o regime estético; no caso de Lyotard, esta ligação especifica-se através da identificação de uma dimensão de presença do sensível que não é possível de representar ou codificar, através de uma exigência de fazer justiça ao sensível na sua alteridade e doação originárias.

Com efeito, relembando o que foi dito no início do capítulo precedente, podemos reconhecer na ideia rancieriana de *trabalho de des-figuração*, o equivalente da noção lyotardianna de *figural*, o qual designa o trabalho de interrupção das estruturas estabelecidas nos domínios da palavra e da imagem, de ruína dos sistemas miméticos de representação e das suas regras estabelecidas. Contudo, a *des-figuração*, tal como Rancière a concebe, é interior ao sistema de formas específicas que determinam a (re)configuração do sensível, do visível e do dizível, correspondente ao regime estético das artes. A transgressão do regime representativo da arte supõe um novo regime que contém ele próprio a fonte da mudança. Para Lyotard, por sua vez, se o *figural* irrompe igualmente no interior de uma ordem discursiva, a transgressão que o caracteriza implica uma exterioridade ou anterioridade em relação a qualquer sistema ou regime da arte.

O figural de Lyotard sugere, pois, uma nova configuração das relações entre discurso e figura em consonância com a emergência de uma nova imagem do pensamento <sup>268</sup>, que encontra um eco na exploração mais contemporânea de uma concate-

---

<sup>268</sup> Relembremos aqui a noção de imagem de pensamento, inspirada em Deleuze, e que, neste contexto, pretende designar um pensamento que procura romper com a representação e os seus modelos. Como abordaremos posteriormente, para Deleuze isto tem contornos precisos que importa detalhar.

nação semelhante, não somente por Rancière, mas também, antes dele, como já aflo-  
rado, por Deleuze, na sequência de Foucault e da sua noção de arquivo. No entanto,  
antes de nos debruçarmos sobre Deleuze, trata-se para Rancière, por diferença com  
Lyotard, de reenviar esta nova imagem do pensamento - dado que ela comporta a va-  
lorização do sensível enquanto presença bruta, a-significante, antes do código -, ao  
que faz o nó do regime estético desde a sua origem, a saber a “potência de pensamen-  
to que habita o sensível antes do pensamento, à revelia do pensamento”<sup>269</sup>, e se opõe,  
assim, ao universo da representação. Isto corresponde ao modo de pensamento do re-  
gime estético e à sua vontade de romper com a representação e o seu sistema.

Neste sentido, na óptica da revolução estética de Rancière, o figural, e a sua  
autonomia em relação ao discurso, mais não seria do que uma variação em relação à  
contradição/tensão entre pensamento e sensível, características do regime estético,  
uma das muitas encarnações deste nó original que Rancière tem vindo a analisar.

É nestes termos que Rancière aborda o figural de Didi-Huberman e o de Louis  
Marin, como ficou patente no primeiro capítulo. No entanto, se tal leitura é extensível  
ao figural de Lyotard, ao mesmo tempo, aquilo que este filósofo propõe com o termo  
é outro modo de compor as figuras que se faria transversalmente aos espaço habituais  
da significação e da designação; como ele diz, um outro modo de ligar as palavras e  
as imagens, inspirado no modelo do sonho e do inconsciente, i.e., que não o que de-  
pende das associações tornadas possíveis pela linguagem articulada. Para Lyotard, o  
figural não é uma questão de regime, pois corresponderia ao fundo de onde surge o  
discurso e a figura - com efeito, em *Discours, Figure*, trata-se primeiro de chamar a  
atenção para o facto de a figura habitar o discurso, sem que isso seja o equivalente de  
uma consideração da palavra como decalcável de um modelo gestual ou corporal<sup>270</sup>,  
e de mostrar que mesmo os discursos que procuraram expulsá-la, ou seja, que procu-  
raram expulsar a diferença, são trabalhados por ela; depois trata-se de analisar esse  
espaço outro, o do figural, que está na origem de outro modo de considerar as relações  
entre palavra e imagem, baseado no modelo do inconsciente.

Ora para Rancière, o que está em causa é a necessidade de reagir ao contexto

---

<sup>269</sup> Jacques Rancière, “Existe-t-il une esthétique deleuzienne?”, in *Gilles Deleuze. Une vie philosophique*, dir. Eric Alliez (Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, 1998), 525.

<sup>270</sup> Cf. os comentários, de Lyotard, a Merleau-Ponty, a este propósito, e às considerações sobre a pala-  
vra na perspectiva da fenomenologia, in *Discours, Figure*, 51-60.

pós-estruturalista através da recondução do sensível ao pensamento, i.e., a uma inteligibilidade própria do que poderíamos designar o pensamento do que precisamente se esquia ao pensamento, o sensível, e isto é tornado possível pelo regime estético, que Rancière faz coincidir com esta nova imagem do pensamento, que caracteriza a partir do que chama de identidade dos contrários.

O movimento de Lyotard era, contudo, precisamente o inverso, o de fazer recuar o pensamento ao seu fundo sensível e a-significante. A motivação era a da ruptura com toda uma tradição filosófica de ascendência do *logos*, da razão, e do seu poder de limitar a linguagem a uma função de comunicação, anunciando toda uma tendência da filosofia contemporânea que, demarcando-se da linguística, da retórica e do estruturalismo, se funda do lado de um privilégio da figura, da imagem, mas a partir de um entendimento destas sem nada em comum com a lógica semelhança ou do símbolo; diz ele:

Tomar o partido (do figural), não é tomar o partido de uma ilusão? Se mostrar que há em todo o discurso, habitando o seu sub-solo, uma forma na qual uma energia é capturada e em função da qual ela age na superfície, se mostrar que esse discurso não é só significação e racionalidade, mas expressão e afecto, será que não destruo a própria possibilidade da verdade? <sup>271</sup>

Em *Discours, Figure*, interessa-lhe repensar o papel do sensível na estética. Neste sentido, como ele diz, há no livro uma defesa do olho que se traduz, ao nível da relação entre o figural e a arte, numa preocupação de transgressão da representação, de libertação do sensível, da *aesthesis*, do discurso. <sup>272</sup> De facto, o que Lyotard quis fazer em *Discours, Figure* não foi opor linguagem e imagem, mas mostrar na tensão das duas, que aliás atravessou a sua obra, um princípio de legibilidade (discurso) e um

---

<sup>271</sup> Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, 15.

<sup>272</sup> Segundo Luc Vancheri, “Lyotard concebe uma outra razão da arte que deixa lugar para o não pensamento, que deixa lugar a impulsos vitais no limite dos quais o sensível não perde as suas qualidades particulares. É a este título que a sensação vai jogar um papel tão importante nos pensamentos do figural e que a pintura de Cézanne (ou de Bacon, na perspectiva de Deleuze) é dada como emblema desta resistência. Ao afirmar que ‘a beleza é figural, não articulada, rítmica’, ao defender que ‘a arte pede a figura’, Lyotard sugere uma estética figural que reintroduz na obra a possibilidade de uma carne e de uma força, lá onde tomámos o hábito de apenas ver o projecto e o programa de uma consciência. Se tudo vem em figura, será que a figura deixa vir o não-formado, será que ela deixa passar contra as suas prescrições plásticas e retóricas um pouco dessa energia que a habita? Como entender a figura, poderia ser o lugar, como acontece no sonho, de uma economia do desejo e das forças, de uma energética que não se resolve na ordem linguística que guia a sua estrutura.” Vancheri, *Les pensées figurales de l'image*, 104-105.

princípio de ilegibilidade (figural), um no outro. Isto quer dizer que o par discurso/figura não se sobrepõe, como se poderia supor, ao que no modernismo dá conta da passagem da representação figurativa à abstracção, do conteúdo literário das obras ao seu suporte material. O que ele procura com o figural é qualquer coisa de anterior ao código, de exterior ao discurso, no sentido de inassimilável, de irrepresentável, para retomar outro conceito lyotardiano, mais tardio, que será criticado por Rancière.

O que o discurso e a figura partilham, então, é um excedente sensível, que lhes é imanente, mas que permanece fora da possibilidade de ser absorvido pela significação ou a representação, que escapa à possibilidade de ser dito, ou figurado.

Trata-se, para Lyotard, “de libertar a figura da referência e do sistema que a tornam solidária dos seus usos linguísticos”<sup>273</sup>, de restaurar a figura, o sensível, como alteridade irreduzível, alojada no interior da imagem e do texto, de a reconhecer também como diferença, da ordem da pulsão e da força, que coloca “a linguagem em movimento, que dá nascimento às formas sem desaparecer nas formas assim formadas.”<sup>274</sup>

O figural está ligado à temporalidade própria do acontecimento, às ocorrências inesperadas que perturbam a imobilidade do sistema linguístico, bem como a coerência do encadeamento das acções da narrativa. É assim, que de um modo mais preciso, Lyotard faz a distinção entre a figura-imagem, que violenta o reconhecimento perceptivo dos traços dos objectos (por exemplo, no caso da pintura cubista), a figura-forma, que problematiza o próprio espaço de visibilidade, no qual esses traços podem aparecer (por exemplo, o expressionismo abstracto de Jackson Pollock) e a figura-matriz, que é invisível, mesmo se a podemos reconhecer em obra na esfera de visibilidade enquanto princípio de pura diferença. Ela mantém uma relação privilegiada com o inconsciente, e, por conseguinte, ela é o lugar onde se aloja o desejo, e as suas operações. Este, entendido como força ou energia, coloca-se fora da dialéctica entre discurso e figura:

Não somente ela (a figura-matriz) não é vista, como não é nem visível, nem legível. Ela não pertence nem ao espaço plástico, nem ao espaço textual : ela é a pura diferença e não se deixa reduzir à forma da oposição, o que exigiria

---

<sup>273</sup> Vancheri, *Les pensées figurales de l'image*, 104.

<sup>274</sup> Ibid., 105.

a expressão falada, ou sob a forma da imagem ou da forma, o que exigiria a expressão plástica. Discurso, imagem, forma, ela escapa-lhes a todos porque se aloja nos três espaços ao mesmo tempo.<sup>275</sup>

No livro, a mudança tem lugar depois da discussão sobre Mallarmé e a sua subversão da poesia tradicional, à qual já fizemos referência, através da introdução da materialidade dos significantes que se lançam contra o que querem significar. De facto, esta consideração do figural como princípio interno de disrupção, bem como o reconhecimento da sua presença na função referencial da linguagem (a capacidade da figura para designar os objectos visíveis do mundo, que não pode ser traduzida em puros conceitos linguísticos), segue-se de uma concepção do figural como desejo infigurável, indecifrável, em relação ao qual não é necessário procurar uma inteligibilidade latente. O figural como figura-matriz, violência primeira, antes do discurso, antes da figura.

Se colocarmos a problemática de *Discours, Figure* em relação com o regime estético descrito por Rancière, o figural seria não exactamente, como para Lyotard, a irreductibilidade do sensível, da matéria expressiva, ao logos e ao significado discursivo, mas o equivalente “de um pensamento que não pensa.” Com efeito, no regime estético o sensível é o lugar de uma identidade dos contrários, não propriamente o informal, mas o lugar onde o discurso se identifica ao seu outro, ao que não fala. Um nome para este outro é o inconsciente que, como vimos, é para Lyotard o modelo do figural. Lyotard serve-se de Freud e da sua interpretação dos sonhos como via real de acesso ao conhecimento do inconsciente, para instaurar um paralelo entre o inconsciente freudiano e o figural. Este seria o fundo de toda a arte, do mesmo modo que o primeiro é o fundo de toda a vida psíquica. O que interessa Lyotard é, precisamente, o que, em Freud, permite uma aproximação da imagem da sua formação, que se afasta do modelo do quadro e da narração.<sup>276</sup> No livro *L'inconscient esthétique*, Rancière contrasta precisamente esta apropriação de Freud, a utilização dos conceitos psicanalíticos para a análise e interpretação da arte, com o que o próprio Freud fez com os

---

<sup>275</sup> Lyotard, *Discours, figure*, 278.

<sup>276</sup> “Um dos méritos de Freud – é um ponto de partida constante dos estudos que se consagram à avaliação teórica da analítica freudiana no campo da história de arte – é o facto de ter compreendido que o quadro ocidental e a sua iconografia narrativa não era o bom modelo para apreciar a realidade icónica do sonho.” Cf. Vancheri, *Ibid.*, 42

textos literários e as imagens da arte, a saber, a sua utilização para demonstrar “a pertinência dos conceitos e formas de interpretação analíticas.”<sup>277</sup> Rancière coloca em relação o inconsciente freudiano com o que ele denomina de inconsciente estético. Este é uma noção consubstancial ao regime estético da arte. Isto quer dizer que este último testemunha de um modo inconsciente do pensamento, que encontra nas obras de arte e da literatura o seu terreno privilegiado, e cuja configuração teria sido identificada antes da teoria freudiana. O pensamento efectuado pelas obras de arte, a identificação de um pensamento do que não pensa que lhes seria imanente, estaria na base do pensamento do inconsciente freudiano. O nascimento histórico deste inscreve-se, então, no seio da emergência do regime estético da arte, da ideia de pensamento que o define e da ideia de escrita que lhe corresponde. É assim que as contradições da literatura emergente espelham este inconsciente estético; nas palavras de Rancière, a que já aludimos no capítulo II, ele

manifesta-se na polaridade de uma cena dupla da palavra: de um lado, a palavra escrita sobre o corpo, que deve ser restituída à sua significação linguageira através de um trabalho de decifração e de reescrita; do outro, a palavra surda de uma potência sem nome que se encontra por trás de toda a consciência e de toda e qualquer significação, e à qual é preciso dar uma voz e um corpo, sob pena dessa voz anónima e desse corpo fantasmático encaminharem o sujeito humano pela via da grande renúncia, na direcção desse nada da vontade cuja sombra schopenhaueriana pesa com todo o seu peso sobre essa literatura do inconsciente.<sup>278</sup>

Na primeira manifestação do inconsciente estético, Rancière reencontra o esforço de Freud, nos seus textos sobre arte, de recondução das figuras estéticas “da equivalência do *pathos* e do *logos*” à velha lógica representativa.

Na segunda manifestação do inconsciente estético, reconhece-se não só uma certa proximidade com a forma figural da linguagem de que fala Lyotard – “ (...) há em todo o discurso, habitando o seu subsolo, uma forma na qual uma energia é tomada e segundo a qual ela age na superfície ( (...) este discurso não é somente significação e racionalidade, mas expressão e afecto)”<sup>279</sup> -, como Rancière vê nela precisamente o modelo do figural e da procura correspondente de uma ordem inconsci-

---

<sup>277</sup> Rancière, *L'inconscient esthétique*, 9-10.

<sup>278</sup> Ibid., 41-42.

<sup>279</sup> Lyotard, *Discours, figure*, 15.

ente da arte, tal como ela é praticada pelos historiadores de arte contemporâneos como Louis Marin ou Georges Didi-Huberman.<sup>280</sup> Tal traduz-se na valorização da imagem “como presença imediata”<sup>281</sup>, o que significa fazer equivaler, na tela da pintura, “o detalhe ‘insignificante’” à “estocada directa de uma verdade inarticulável, imprimindo-se na superfície da obra desfazendo toda a lógica da história bem agenciada, de composição racional dos elementos.” Assim, “o detalhe funciona, então, como objecto parcial, fragmento não conectável que desfaz a ordenação da representação para fazer valer a verdade inconsciente que não é a de uma história individual, mas que é a oposição de uma ordem a outra: o figural sob o figurativo ou o visual sob o visível representado.”<sup>282</sup>

Ora, para Rancière, esta oposição entre a ordem da representação e a ordem figural não é evidente. Quebrar com a tradição representativa não equivale a tornar a obra de arte autónoma, entregando-a à sua “imanência radical”. Esta imanência não é simples, segundo Rancière: ela está sempre ligada ao peso do involuntário, do passivo, do inconsciente, o que faz com que a obra de arte seja sempre uma mistura de autonomia e de heteronomia. “É por isso que ela deve ser sempre, por sua vez, representada, alegorizada, encenada”, i.e., devolvida de novo ao discurso, nomeadamente através do trabalho de desfiguração.<sup>283</sup>

Com efeito, na perspectiva do regime estético de Rancière, para chegar ao figural é necessária a ajuda do processo de desfiguração; assim, por exemplo, no caso de Didi-Huberman ou de Louis Marin, mencionados anteriormente, eles têm de introduzir uma espécie de “barra freudiana” entre o detalhe pictural e a história e personagens representados, que permite, ao privilegiar nas figuras representadas, não a representação, mas a matéria pictural, reler as obras da pintura, e nelas descobrir um incon-

---

<sup>280</sup> Tal como com o figural de Lyotard, em que a imagem encerra movimentos que desactivam o discurso, também o figural de Didi-Huberman lhe permite contrapor a uma história de arte, de raiz panofskiana, assente na exigência de significação, uma história de arte assente na exploração de todos “os *non-sense* contidos na imagem.” Tal como para Lyotard, é Freud quem está subentendido aqui, quando lembra que “se a figura se ligou historicamente a uma ordem da razão - ela ligou-se à razão das formas, à razão do discurso, à razão da exegese” -, ela sempre esteve igualmente ligada ao desejo. Cf. Vancheri, *Ibid.*, 109-12.

<sup>281</sup> Jacques Rancière, “Le cinéma et l’hétérogénéité des images - entretien par Sophie Charlin, Stéphane Delorme et Mathias Lavin”, *Balthazar*, nº4 (2001): 78-85, in *Et tant pis pour les gens fatigués* (Paris: Éditions Amsterdam, 2009), 223.

<sup>282</sup> *Ibid.*, 58-59.

<sup>283</sup> Jacques Rancière, “Deleuze accomplit le destin de l’esthétique”, in *Et tant pis...*, *Ibid.*, 273-74.

sciente da representação:

é nas particularidade da estucada pictórica, na recusa silenciosa da anedota figurativa, ou nos ‘balbuciamientos’ do texto literário, marcando a acção de uma “outra língua” na língua, que eles irão procurar a eficácia do inconsciente, concebido como o golpe de uma verdade inominável ou o choque de uma potência do Outro, excedendo no seu princípio, toda a apresentação sensível adequada.<sup>284</sup>

Contudo, isto mais não seria do que uma outra narração, uma outra forma de ligar o visível e o dizível, que colocaria em primeiro plano a matéria pictórica, i.e., a matéria expressiva entendida como nova forma de tornar inteligível a pintura.

Rancière não analisa directamente o conceito de figural em Lyotard; mas a partir da breve referência aos herdeiros do conceito na história de arte, em *L’Inconscient esthétique*, bem como da crítica à leitura do sublime de Kant por Lyotard, em *Malaise de l’esthétique*<sup>285</sup>, é evidente o que ele reprova a Lyotard, e conceber por onde passaria a sua hipotética crítica do conceito. Para Rancière, não há transgressão da representação que não seja, por sua vez, integrável no regime estético, uma vez que se trata sempre de articular figuras e discursos em todas as épocas.<sup>286</sup>

Contra a ideia, por exemplo, no cinema, da singularidade de um sensível ou figural que lhe fosse próprio, Rancière lança a da comunidade de um sensível que não

---

<sup>284</sup> Rancière, *L’Inconscient esthétique*, 74-75.

<sup>285</sup> Cf. Jacques Rancière, “Lyotard et l’esthétique du sublime: une contre-lecture de Kant”, in *Malaise dans l’esthétique*, 119-41 (Paris: Galilée, 2004).

<sup>286</sup> De uma certa forma o figural, para Rancière, seria impossível com o regime estético, pois seria uma espécie de antecessor do conceito de Sublime/irrepresentável, para Lyotard. A transgressão do regime de representação far-se-á, na obra posterior de Lyotard, na direcção de um sublime irrepresentável, e para Rancière, o outro, o inconsciente, com que a arte se identifica, com que a vontade artística se identifica, tem sempre de ser representado. Com a sua leitura da leitura do sublime de Kant por Lyotard, Rancière coloca-o do lado do apagamento da ideia de estética pela de sublime – o que ele denomina de “tournant éthique” (viragem ética): “romper com a lógica representativa significa que a parte activa de uma autonomia da arte anti-representativa se identifica com a sua natureza heteronómica, com o seu valor de testemunho da acção de forças que ultrapassam o sujeito e o arrancam a si mesmo. Para isto ele tem de se decidir, em sentido inverso, no âmbito da lógica contraditória do inconsciente estético, da polaridade da palavra muda. Deve valorizar a potência surda de uma palavra do Outro irreduzível a toda a hermenêutica.” Jacques Rancière, *L’inconscient esthétique*, 77.

Com efeito, se o figural, em Lyotard, aponta para a possibilidade de autonomizar a estética, a *aesthesis*, do discurso, ou mais concretamente, de autonomizar a obra de arte da herança representativa, ao detectar a presença de um sensível que, mesmo no seio do discurso, lhe seria irreduzível, no entanto, esta transgressão do regime de representação, encarnada pelo figural, rapidamente se metamorfoseia na obra posterior numa dimensão de resistência ética – o sensível excede o pensamento e esse excesso testemunha assim de uma dívida em relação ao Outro, que só uma arte não representativa pode cumprir.



lhe seria específico, caracterizada por uma nova partilha do visível e do dizível, em que o sensível se emancipa das regras discursivas que o constroem no regime de representação, sem que tal signifique, contudo, para o caso do cinema, como vimos, uma ruptura seja com a narração, seja com a própria representação.

É precisamente neste sentido que vai a leitura de Deleuze por Rancière, que, de algum modo, como bem assinala Jean-Clet Martin, lhe objecta o facto de ter visto na crise da imagem-movimento a possibilidade de uma outra imagem, em que já não está em causa uma motricidade ordenada em função dos seus hábitos ordinários e relevando da linguagem (do código cinematográfico e dos movimentos autorizados pela narração filmica), mas “a materialidade pura de uma temporalidade quebrada” (“fora da partilha atribuível à sensibilidade do homem, independentemente do tempo da intriga literária”<sup>287</sup>). Esta materialidade precisamente “liberta-se totalmente da partilha estética do sensível configurada na época moderna”, dando a ver a especificidade do meio cinematográfico, no que o torna diferente da narrativa, ou seja, um conjunto de “forças cuja visibilidade, colocada fora da linguagem” releva do “cinema e da imanência do seu plano de composição.”<sup>288</sup>

---

<sup>287</sup> Jean-Clet Martin, *Constellation de la philosophie*, 172.

<sup>288</sup> Ibidem. No entanto, é interessante verificar que o que Rancière reprova a Deleuze em *La fable...*, parece ter deixado de ser uma preocupação em textos mais recentes, nomeadamente na monografia *Béla Tarr, le temps d'après*. Em *Le temps d'après*, a tensão entre histórias e situações tece-se em torno da questão fundamental do tempo. O que manifesta o percurso cinematográfico de Tarr, em termos do que os seus filmes procuram mostrar e pensar, aproxima-o do percurso filosófico de Rancière, na sua relação ao pensamento marxista, à distância tomada face aos seus usos pela ortodoxia comunista e à posterior percepção do intervalo entre aquele e a realidade operária. Rancière refere-se a Tarr, a partir da ideia de ruptura com a visão oficial, teleológica, da História, que se traduz em termos cinematográficos numa gradual recusa das histórias, e, por conseguinte, da concepção de tempo, por elas supostas. “O tempo de depois” tem a ver com isto. É o tempo que vem depois da História, e das suas promessas de emancipação, de cujo falhanço Tarr foi contemporâneo, no período soviético, e é o tempo que vem depois das histórias, no sentido aristotélico, de dramatização e orientação das acções na direcção de um fim. Com efeito, não se trata já de mostrar, como em *La fable cinématographique...*, sob a aparente apetência do cinema para ser a arte, por excelência, da idade estética, a reactualização paradoxal da tradição da fábula aristotélica; trata-se, sim, do inverso, de abordar Béla Tarr, a partir de um privilégio do sensível, mesmo se este não deixa de emergir no seio de uma tensão entre histórias e situações. Em *Le temps d'après*, Rancière continua a examinar e perseguir a singularidade de mais uma encarnação cinematográfica da oscilação entre *opsis* e *muthos*, i.e. entre “a escrita muda das coisas” e os encadeamentos narrativos da arte representativa. Contudo, por contraste com *La fable...*, em que a nossa atenção é dirigida para a reabilitação das histórias - de cuja des-figuração o espectáculo do sensível depende, de modo a tornar-se perceptível - o ênfase é deslocado de um termo para o outro, da história para o que, no caso de Tarr, Rancière apelida de *situation*. Por conseguinte, “o tempo de depois” não é tanto um tempo que decorre da perturbação do movimento da história, da tensão entre narração e não-narração, seguindo o modelo da literatura e o seu trabalho de suspensão da acção, através da insinuação de uma “passividade” pictórica”, como o tempo que vem depois da literatura: abandonar o tempo das histórias significa abraçar o cinema enquanto arte do sensível, i.e., enquanto

A imagem-tempo torna-se, assim, próxima da acepção lyotardiana de figural<sup>289</sup>, não apenas porque evidencia a mesma preocupação de emancipação da imagem em relação ao discurso e aos regimes de representação dominantes – questionando, no cinema, as relações entre imagem e narração, figuração e história –, mas porque traduz a afirmação de uma singularidade própria ao cinema e suas compo-

---

arte da matéria, das sensações e “das situações ópticas e sonoras puras”. O cinema é, defende Rancière, “a arte do tempo das imagens e dos sons, uma arte construindo os movimentos que metem os corpos em relação uns com os outros num espaço.” (Rancière 2013, 6) O autor parece aproximar-se, aqui, de uma ideia de especificidade cinematográfica, redefinindo o cinema por contraste com as artes da palavra. O cinema demarca-se, então, da literatura, pois se recorre à palavra, não é nem para contar e/ou descrever, mas enquanto matéria expressiva pertencente aos corpos que mostra e através da qual estes se manifestam: O cinema “é uma arte que mostra os corpos, os quais entre outras coisas se exprimem pelos actos de palavra e pelos efeitos das palavras neles.” (Ibidem) O realismo de Tarr tem a ver com isto, com a ideia de inscrição física dos corpos e da sua materialidade *audio-visual* no plano e na duração. Por sua vez, o que se liberta dessa inscrição é o tempo, mas não o tempo puro ou abstracto e, sim, o tempo vivido, inseparável dos corpos que o sofrem na pele, enquanto repetição, fuga à repetição e retorno do mesmo. Com efeito, os seus filmes exibem quer um tempo cíclico, quer os esforços vão para a sua interrupção: os verdadeiros acontecimentos dos filmes são, pois, não as peripécias, mas “os cortes de duração” suportada, onde se manifesta “o tecido de que são feitas as situações e os personagens.” (Ibid., 34-35) Como se o que antes eram objecções ao pensamento deleuziano sobre o cinema, pudesse agora retornar, depois das distâncias denunciadas, de certo modo reconciliado com o caminho encetado pelo próprio pensamento de Rancière e as suas inflexões. Neste sentido, veja-se o que faz nesse livro a alguns dos conceitos deleuzianos, tornando-os seus - a montagem háptica, os idiotas e os videntes, o cristal de tempo e o tempo puro, a própria noção de imagem-tempo... À semelhança do que o próprio Deleuze faz com os conceitos dos filósofos que adopta, Rancière faz reemergir, apropriados e transformados, do interior dos filmes de Tarr, os conceitos deleuzianos. É assim, que mais do que o equivalente deleuziano de uma nova imagem do pensamento cinematográfico, a imagem-tempo é como que recriada, a partir de uma outra constelação filosófica. Tornada, pela mão de Rancière, imanente ao próprio cinema de Béla Tarr, recebe dele os contornos que lhe dão o seu pleno sentido. Tal sentido, um sentido que cada filme do cineasta materializa e faz ressoar de modo próprio, é mais uma vez, o que se escapa das ilusões subjacentes à construção de um tempo dramático, e se concretiza, inversamente, como drama do tempo e da sua verdade. Este drama, os recursos estilísticos do cineasta, repartem-no em movimentos circulares e em movimentos de salto no desconhecido, expressos pelo plano-sequência, os lentos movimentos de câmara, a montagem háptica, e incorporados pelos personagens, pelos seus gestos, ora sonâmbulos, ora concisos e obstinados, permitindo ao tempo que se decline, como n’*O Cavalo de Turim* em tempo de declínio, tempo de mudança e tempo de repetição. É este círculo infernal, que este último filme extrema, ao configurar um mundo sensível, o do quotidiano de sobrevivência do velho, da sua filha e do cavalo, onde as histórias chegaram ao seu fim, ou seja, em que a história que há para contar, de certo modo, coincide com os “elementos básicos do esquema da repetição interrompida”, que caracteriza o cinema de Tarr (Ibid., 81). “O tempo de depois” é o tempo de depois da história, também neste sentido de que, chegados “ao osso”, se outros filmes se justificam, é porque essa história idêntica, de “luta de todo o ser contra o seu destino” (Ibid.), que *O Cavalo de Turim* leva ao limite da rarefacção, confunde-se, segundo Rancière, com a adesão total à abertura infinita e imponderável das situações que a sua repetição invariável - semelhante “à constância com que os indivíduos a suportam” - mesmo assim determina.

<sup>289</sup> Precisamente em *Reading the Figural, or philosophy after the new media*, já mencionado, David N. Rodowick mostra o que distingue a acepção de figural nos dois autores, mesmo se ambos procuram alternativas às filosofias da representação: em Deleuze, o figural apresenta-se como uma metafísica do tempo, um entre-tempos, enquanto que para Lyotard é uma filosofia do desejo. A força de virtualidade não é a do tempo, mas a dos processos primários, a do desejo inconsciente. D. N. Rodowick, *Reading the Figural, or philosophy after the new media* (Durham & London: Duke University Press), 2001, 17.

nentes.<sup>290</sup> Por outro lado, a imagem-tempo, enquanto rompendo com a motricidade característica da imagem-movimento, e logo com o modelo narrativo clássico, define-se por um conjunto de movimentos aberrantes, que a aproximam do acinema de Lyotard, como vimos mais atrás, com os seus dois pólos, a máxima agitação e o quadro vivo, como forma de quebrar com os movimentos regulamentares do cinema dominante. Legitimados pelo enquadramento de uma economia libidinal, estas duas formas de contrariar as canalizações esperadas/ordenadas do desejo, reenviavam, no entanto, explicitamente para as práticas do cinema experimental, e o seu âmbito não narrativo e não representativo. Lyotard propõe, contudo, mais tarde, no já mencionado *Idée d'un film souverain*, uma espécie de reabilitação do acinema, no âmbito do cinema da imagem-tempo<sup>291</sup>, ou seja, no âmbito de um cinema que o autor considera ser ainda figurativo e narrativo, e descreve a sua manifestação como a de uma irrupção sensível de movimentos aberrantes no interior da normalidade dos movimentos que ordenam o filme.<sup>292</sup> Se o figural, ao procurar constituir-se como alternativa aos pensamentos da representação, não propunha por isso um movimento anti-representativo ou anti-figurativo na arte, já no caso do texto “L’Acinéma” há uma espécie de tom militante, no sentido de incentivar uma espécie de revolta contra o cinema *mainstream*, a partir da proposta de um cinema anti-representativo, anti-figurativo (Jean Michel Durafour, assinala, no entanto, e bem, que sobretudo do lado do quadro vivo, o cinema que é avançado ou sugerido, por Lyotard, como exemplar daquela tendência não é explicitamente experimental<sup>293</sup>). O texto de Lyotard é, com efeito, um texto prescritivo, ainda imbuído do espírito das teorias do cinema do início do século, que reflectiam

---

<sup>290</sup> Na medida em que, à semelhança do que já se passava para a imagem-movimento, a virtualidade que caracteriza a matéria sinalética do cinema da imagem-tempo, é atravessada por processos e movimentos de pensamento que formam o sistema desta imagem – a série do tempo e a ordem do tempo-, e que comportam igualmente traços de modulação de toda a espécie, sensoriais (visuais e sonoros), cinéticos, intensivos, rítmicos, tonais e mesmo verbais (orais e escritos). Esta matéria inteligível, semioticamente constituída, mas não formada linguisticamente em função de operações de semelhança e codificação (Cf. Gilles Deleuze, *L’Image-temps. Cinéma 2* (Paris: Éditions de Minuit, 1985), 40-42), não deixa de ter as suas afinidades com o espaço do figural, espaço de pura diferença, que também ele não é modulado pela operações da linguagem, mas pela “(des)ordem” do desejo.

<sup>291</sup> Sente-se a influência da leitura de *L’Image-temps* neste texto; aliás no texto de homenagem póstuma a Deleuze, da mesma altura de *Idée d'un film souverain*, Lyotard menciona precisamente este facto: “A sua morte surpreendeu-me à beira de extrair ideias no seu *Cinéma 2. L’image-temps*”, in Jean-François Lyotard, “Gilles Deleuze (*post-scriptum*)”, in *Misère de la philosophie*, 1995 (Paris: Éditions Galilée, 2000), 193.

<sup>292</sup> Cf. Jean-François Lyotard, “Idée d'un film souverain”, in *Misère de la philosophie*, 1995 (Paris: Éditions Galilée, 2000).

<sup>293</sup> Cf. Jean-Michel Durafour, *Jean-François Lyotard: Questions au cinéma* (Paris: Puf, 2009), 36.

sobre o cinema na perspectiva do que ele deveria ser, acompanhando o tom militante característico do momento, que era simultaneamente de ataque ao *aparatus* cinematográfico, enquanto veículo ideológico, e de consideração de alternativas que se constituíam por demarcação radical.

### III. 2. Cinema e pensamento: Deleuze e uma nova imagem do pensamento

Se isto nos interessa é precisamente para o pôr em relação com Gilles Deleuze, retomando o que ficou interrompido no primeiro capítulo, pois se o movimento é o traço comum às concepções de ambos os autores sobre a especificidade do cinema, Deleuze não está, nos seus livros de Cinema, à procura de sugerir um cinema do movimento aberrante como forma de romper com o modelo narrativo-representativo. Os seus livros são descritivos e, nesse sentido, procuram dar conta de dois tipos de imagem no cinema, a partir de uma classificação dos signos que as compõem, e ao mesmo tempo reportá-las como sintoma de um problema filosófico – o da sua ligação ao pensamento, a uma imagem do pensamento. No entanto, esta dimensão descritiva é indissociável, ela própria, de uma concepção genética do pensamento; esta, ao contrário do pensamento clássico, reenvia a um pensamento que não se pressupõe a si próprio, ou seja, que não assenta em postulados de reconhecimento ou de representação. Ao pensamento da reconhecimento, Deleuze opõe, então, uma concepção “que não pressupõe nada dela mesma, na medida em que ‘o que vem primeiro no pensamento, é a efracção, é a violência (...) e nada supõe a filosofia’, pois tudo parte de um encontro que ‘obriga a pensar’.”<sup>294</sup> Assim, se em Deleuze podemos falar de uma alternativa à representação, ela ganha consistência precisamente a este nível da imagem do pensamento, pois trata-se, nos *Cinéma*, de dar conta do encontro entre cinema e filosofia, a partir da questão do movimento, por um lado<sup>295</sup>, e por outro, de apresentar uma “evolução” entre as duas imagens - movimento e tempo – que reenvia para uma mutação na imagem do pensamento a seguir à guerra, permitindo ao cinema da imagem-tempo fazer-se eco, precisamente, de um pensamento que não pensa o que

---

<sup>294</sup> Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, 180, citado por Dork Zabunyan, *Voir, parler, penser au risque du cinéma* (Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2008), 17.

<sup>295</sup> Gilles Deleuze, *Deux régimes de fous*, 264, citado por Dork Zabunyan, *Voir, parler, penser au risque du cinéma*, 18: “Eu não era tolo ao ponto de querer fazer uma filosofia do cinema, mas um encontro impressionava-me: gostava dos autores (em filosofia) que reclamavam que se introduzisse o movimento no pensamento (...) Como não reencontrar o cinema, que introduzia o “verdadeiro” movimento na imagem?” Esta introdução do movimento no pensamento confunde-se, segundo Zabunyan, com a contingência desse encontro com o cinema como o que força a pensar: o cinema seria, pois, a materialização da imagem de pensamento deleuziana do autómato mental e espiritual, ou seja, da ideia de que “só há pensamento involuntário, suscitado, constrangido no pensamento.”

quer, mas é coagido do exterior a pensar. Esse exterior aparece, em Deleuze, não como o equivalente do mundo exterior, mas como sinónimo de um Exterior absoluto, e é a partir do encontro, do contacto accidental com esse Exterior, que é da ordem do intolerável, como veremos a seguir, que o pensamento se põe em movimento. Reconhece-se, aqui, a questão fundamental que subentende a problemática da imagem do pensamento e da própria filosofia de Deleuze: como conceber a génese do pensamento como um processo exterior ao pensamento (ou como pode o pensamento proceder de um impensado) e, por conseguinte, como conceber as ligações que unem matéria e pensamento?

A evolução das imagens de pensamento filosóficas, de uma imagem do pensamento clássica, assente no modelo do Mesmo, da reconhecimento, para uma imagem moderna, está intimamente ligada ao nascimento e desenvolvimento do cinema. Não só o automatismo do cinema – uma imagem que se move ela própria, por si própria - oferece a Deleuze a ocasião de propor uma nova imagem do pensamento (que pressupõe que o pensamento deixa de ter origem num sujeito pensante, para reivindicar a sua génese num Exterior absoluto - manifestado no cinema pelo automatismo, pondo em contacto o pensamento filosófico com o não filosófico), como determina uma definição da imagem cinematográfica independente de toda a questão da mimésis, indissociável, por sua vez, de uma definição de matéria, influenciada pelos escritos de Henri Bergson e de Gilbert Simondon.

A imagem cinematográfica nada tem a ver, para Deleuze, com a reprodução do real, de um referente na realidade. Como é patente na *Imagem-Movimento*, a concepção de imagem cinematográfica de Deleuze faz-se a partir de uma leitura de Bergson, em particular do primeiro capítulo de *Matière et Mémoire*, o que lhe permite recusar uma definição analógica de imagem em favor de um entendimento da imagem que, à semelhança de Bergson, a identifica com um estado da matéria, uma matéria não cristalizada, mas tomada de movimento. O mundo não se distingue assim da imagem. Esta não dobra o mundo enquanto representação, mas corresponde ao estado originário da matéria, enquanto conjunto presente de forças. O pensamento, em contrapartida, é o intervalo, o corte móvel, que atravessa e interrompe este movimento, caracterizado pela velocidade e por múltiplas forças.

Assim, não se trata de dizer que o cinema representa, com a ajuda do movimento e do som, o pensamento, mas antes de mostrar como a imagem cinema-

tográfica enquanto modulação <sup>296</sup> daquela matéria pré-individual, no sentido de Simondon, pode gerar, produzir pensamento.

A modulação deve ser entendida como corte temporal da matéria, ou o pensamento pode ser entendido como o próprio processo de modulação da matéria. Estes processos são diferentes para a imagem-movimento e para a imagem-tempo e supõem uma relação a cada vez diferente entre uma dada imagem do pensamento e a matéria pré-individual. A descrição destes processos, e os signos que deles resultam, constituem o projecto dos livros de cinema, na sua procura de elaborarem uma nova semiótica do cinema que pretende rejeitar toda a concepção da sétima arte como linguagem. De facto, Deleuze localiza a sua empresa no problema da ligação entre cinema e pensamento a partir do reconhecimento da “essencialidade” do cinema do lado da imagem, ou melhor, da matéria (i.e., de um entendimento do cinema como recuperando algo da ideia de proto-linguagem que serviu para o descrever nos seus primórdios) e não do discurso (i.e., de um entendimento do cinema como linguagem), como acontecia, por exemplo, com Christian Metz e o seu projecto de uma semiologia abrangente extensível aos filmes; para este autor, o movimento, o automatismo, enquanto dado primeiro da imagem cinematográfica, desapareceria em favor de uma suposta narratividade imediatamente contida na imagem, permitindo assim instaurar no cinema uma resubordinação ao discurso, através da narrativa e de uma análise das imagens a partir de modelos linguísticos.

No sentido de contrariar a leitura de Metz, Deleuze recorre a Pier Paolo Pasolini e à sua abordagem do cinema como língua da realidade, a Sergei Eisenstein e à sua definição do monólogo interior, bem como às ideias do linguista Gustave Guillaume relativas ao significado de potência, para defender o cinema como constituído de uma matéria pré-linguística, embora semioticamente constituída.

Trata-se para nós, neste momento, de procurar aferir a verdadeira dimensão do modelo teórico desenvolvido por Deleuze para definir, a partir do cinema, uma nova imagem do pensamento, na sua relação necessária ao que designa de Impensado do

---

<sup>296</sup> A propósito da noção de “modulação”, que Deleuze vai buscar a Gilbert Simondon (*L'individu et sa genèse physico-biologique. L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*. Paris: PUF, 1964), consultar *L'Image-temps.Cinéma 2*, 41-42. Ele usa-a para distinguir as operações semióticas que atravessam a matéria-movimento do cinema dos “moldes” da semiologia: as “seme-lhanças” e as “codificações”. A modulação é identificada como corte temporal daquela matéria e o pensamento como esse processo de modulação.

nosso tempo. Ao declarar que o cinema não releva da linguística, Deleuze reafirma o primado ontológico da matéria, ou, no mínimo, adota a definição de linguística formulada por Gustave Guillaume, que coloca como condição da linguagem “uma matéria pré-linguística”.

A contra-corrente, nomeadamente de autores como Rancière, que abordámos em detalhe, mas também Alain Badiou, Stanley Cavell ou Marc Cerisuelo, autores contemporâneos que restauram de algum modo o privilégio da narrativa nas suas abordagens do cinema, interessa-nos, pois, recuperar a visão de Deleuze, a centralidade da assimilação da imagem, nos *Cinéma*, a uma matéria pré-linguística próxima da definição de figural de Lyotard, mesmo se a modulação das forças que a compõem se faz por intermédio de operações temporais e não segundo a lógica do desejo.

Com efeito, tratava-se, em Lyotard, de recolocar a questão das relações entre o sensível e o conceptual, questão que atravessa a filosofia moderna desde Kant, a partir de uma crítica do estruturalismo e da fenomenologia, mas não deixando de ter em conta os meios por eles indicados, nomeadamente pelo pensamento estruturalista, e que se prendem com a questão do signo. O que vemos emergir em *Discours, figure*, à semelhança do que veremos já a seguir para Deleuze, embora noutros termos e em relação ao cinema, é uma semiótica não linguística, em que se trata de evidenciar um princípio figural em obra no signo. Com efeito, o figural reenvia para a dimensão expressiva da linguagem e recolhe no signo uma dimensão de visibilidade, de visibilização, que ele contém e que se traduz num princípio de fazer imagem e num princípio formal de produção de sentido; o que as noções de figura-imagem e figura-forma propostas por Lyotard permitem explicitar. Nesta perspectiva, a figura-imagem é o que, nas palavras de Lyotard, está em face do discurso e refere-se à operação pela qual a linguagem tem necessidade da imagem como meio de apresentação do objecto de que fala. Se a fenomenologia tem razão quando faz depender a constituição do objecto em signo da colocação à distância do objecto, para Lyotard esse afastamento não decorre da intencionalidade de um sujeito transcendental, mas é antes imanente ao funcionamento do próprio signo. Como já referimos atrás, é a distinção de Frege entre *Sinn* e *Bedeutung*, que permite a Lyotard mostrar que o signo, além da sua dimensão de significação, que cabe à linguística estrutural explorar, comporta também uma dimensão de designação ou de referência. Se ao invés de privilegiarmos



a língua, como acontece com a linguística, dermos maior ênfase à palavra, isto é, ao ponto de vista do uso da língua, o sentido do signo passa a ser indissociável da sua função referencial. Esta abertura do signo sobre a referência, num para além das palavras, faz com que o signo se densifique e redobre de uma figura-imagem, já que a designação exige, de certo modo, que o objecto retorne como signo-imagem. É assim que o espaço referencial se vê transformado, por intermédio da circulação entre designação e figura-imagem, em espaço plástico, visível, sensível.

A figura-forma, por sua vez, não aponta para o que bordejia o discurso, mas para o interior do próprio discurso. A produção de sentido emerge como indissociável da forma do discurso, ou seja, da disposição e configuração particulares dos seus elementos, mas sempre num além e aquém do nível de articulação linguístico: seja porque envolve unidades semânticas demasiado grandes para serem reguladas pela linguística - estaríamos aqui perante um nível suprafonemático, a cargo da estilística e no qual opera a actividade literária -, seja porque envolve unidades infrafonemáticas, em que “a disposição formal das unidades distintivas e significativas engendra sentido para além da forma da cadeia significante”<sup>297</sup> - como mostram os casos de análise de *rébus*, por parte de Lyotard.

É assim que a reflexão sobre os efeitos semióticos do espaço referencial, e do que associamos à noção, experiência e análise do espaço, é determinante na detecção de um espaço figural no limite do discurso; no entanto, ao mesmo tempo, não só este espaço referencial se torna o modelo para pensar o espaço figural, como o “figural se torna o nome do espaço enquanto fenómeno semiótico.”<sup>298</sup>

Como assinala Juan Luis Gastaldi, “o espaço seria um conjunto de operações semióticas imanentes de figuração (de colocação em imagem, de composição e disposição formal), cujos diferentes modos de exterioridade resultam da articulação interna destas operações com a ordem discursiva (...). A sensibilidade, de que o espaço é a forma, abandona assim o seu rosto exterior e reencontra, no interior do sen-

---

<sup>297</sup> Juan Luis Gastaldi, “L’esthétique au sein des mots: *Discours, figure*, ou le renouvellement du projet critique”, in *Le moment philosophique des années 1960 en France*, dir. Patrice Maniglier (Paris: PUF, 2011), 544.

<sup>298</sup> Juan Luis Gastaldi, “L’esthétique au sein des mots: *Discours, figure*, ou le renouvellement du projet critique”, 547.

tido, e na possibilidade do signo, o seu próprio princípio, sem ser esmagada pela significação conceptual e discursiva.”<sup>299</sup>

Trata-se de libertar uma dimensão estética da dimensão estritamente discursiva, procurando mostrar que o espaço figural ou as determinações de natureza espacial e figural engendram as determinações estruturais da significação, ao mesmo tempo que estas últimas trabalham no sentido do esvaziamento, da desespacialização do signo.<sup>300</sup>

É interessante procurar comparar a semiótica lyotardiana e a semiótica deleuziana, a partir do privilégio do espaço de uma, e da temporalidade de outra. Com efeito, o espaço figural é modelado segundo a inspiração do inconsciente freudiano, e nesse sentido é marcado por uma intemporalidade idêntica à do processo primário postulado por Freud - o tempo aparece como um efeito discursivo, redutível às operações figurais - por exemplo, “a oposição é a condição de possibilidade do sistema pré-consciente, inclusive da temporalidade (...)”<sup>301</sup> No entanto, como refere Juan Luis Gastaldi, isto não impede o filósofo de sugerir a possibilidade de infligir ao tempo o mesmo tipo de trabalho que realizou para o espaço - “a temporalidade está ligada ao signo, enquanto a acronia é o próprio do termo simplesmente reconhecível, linguístico.”<sup>302</sup> Deleuze, de algum modo, é quem empreende para o tempo, para a imanência do tempo ao signo, um trabalho idêntico ao que Lyotard levou a cabo para o espaço, no âmbito do pensamento estético, segundo uma nova imagem do pensamento que procurou precisamente uma nova articulação do sensível e do inteligível - no fundo, pode ser lido como uma semiotização da estética que procura emancipar-se do pensamento da estrutura e do sistema, pois é também uma esteticização da significação.

A unidade do figural não se encontra nem na oposição à significação, nem na unidade do desejo como princípio genético das figuras-forma, ou das figuras-imagem. “Se o desejo é o princípio genético do figural, tal princípio deve ser deduzido de operações semióticas concretas”, imanescentes ao signo “capazes de acolher no seu seio as

---

<sup>299</sup> Ibidem.

<sup>300</sup> Ibid., 550.

<sup>301</sup> Lyotard, *Discours, Figure*, 84.

<sup>302</sup> Ibid., 84.

operações próprias sob as quais reconhecer a manifestação do desejo (condensação, deslocamento, consideração pela figurabilidade e elaboração secundária).”<sup>303</sup>

No caso de Deleuze, tendo como referência os *Cinéma*, mais precisamente a imagem-tempo, o figural estaria para o que o filósofo designa por exprimível ou enunciável, por relação com a representação. Assim, a imagem cinematográfica não se esgotaria na representação (tal como para Lyotard o signo não se esgota na função de significação e nas correspondentes relações reguladas entre significante e significado) enquanto ela visa um estado de coisas. Se este reenvio a um estado de coisas está necessariamente presente no cinema, a imagem é mais do que isto e remete para algo de mais profundo: a imagem enquanto expressão, “enquanto ela exprime um exprimível ou enunciável”, que não são assimiláveis nem a um estado de coisas, nem a proposições.<sup>304</sup> Do mesmo modo que podemos falar, em relação a Lyotard, de um envolvimento da significação a algo de extra-significante, o figural enquanto espaço, enquanto conjunto de forças não significadas e apenas expressas, Deleuze não opõe a expressão à representação, mas invoca um uso desta que atinge o objecto “lá onde ele está”, sabendo que esse uso “não se define por uma função da representação em relação ao representado”, mas envolve “a relação da representação a algo de extra-representativo” - o exprimível ou enunciável.<sup>305</sup>

Assim quer em Lyotard, quer em Deleuze, trata-se de abrir a dimensão expressiva do signo, irreduzível à significação e à representação. Este novo domínio identifica-se com o inconsciente em Lyotard, e em Deleuze, para o caso dos *Cinéma*, com uma virtualidade pré-linguística. Por sua vez, o desejo e o tempo são princípios genéticos deduzidos das operações semióticas (o fantasma, para Lyotard, a ordem e a série do tempo, para Deleuze) que atravessam os signos ou a matéria sinalética deleuziana. Neste caso, o cinema coincide para Deleuze com esta matéria sinalética, ele é o sistema das imagens e dos signos pré-linguísticos<sup>306</sup>, e é ele, os seus signos e

---

<sup>303</sup> Gastaldi, “L’esthétique au sein des mots: *Discours, figure*, ou le renouvellement du projet critique”, 545.

<sup>304</sup> Cf. Gilles Deleuze, Cours du 18 juin 1985.

<sup>305</sup> Gilles Deleuze, *Logique du sens* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1969), 171.

<sup>306</sup> Estes signos pré-linguísticos são cortes ou pontos de vista sobre os processos de pensamento que atravessam o exprimível. Estes signos que compõem as imagens do cinema permanecem pré-significantes e não pertencem, para Deleuze, a nenhuma cadeia significante.

as suas operações de produção de imagens, que é a condição de possibilidade da linguagem e não o inverso.<sup>307</sup>

Tal como Lyotard, Deleuze propõe o privilégio da imagem, da figura sobre o discurso e pensa o ir e vir de um ao outro a partir do ponto de vista da imagem. Se o desejo e a pintura são os modelos de Lyotard para pensar o figural, o tempo e o cinema, por sua vez, são os modelos do figural deleuziano.

De facto, se em relação a Francis Bacon, Deleuze convoca o figural para se referir a um quebrar da narrativa, da história, como forma de escapar ao figurativo, nos *Cinéma* podemos dizer que o figural se insinua, de forma implícita, no modo como Deleuze faz sua equação bergsoniana imagem=matéria=movimento: já não se trata de quebrar a narrativa, mas de não fazer depender a imagem cinematográfica de uma falsa origem narrativa ou representativa. A essência da imagem de cinema está no movimento e não na narrativa. Depois, é de um certo modo de organizar esses movimentos que decorre ou não a narrativa. Se Bergson serve de modelo para pensar os movimentos cinematográficos, emancipados do modelo da representação, veremos como Guillaume serve de inspiração para permitir detalhar como se diferenciam em imagens e signos tais movimentos que atravessam a matéria ideal ou sistema virtual que constitui as condições de direito do cinema. E como, por sua vez, esses signos pré-linguísticos correspondem a cortes nos processos de pensamento que atravessam o enunciável, caracterizado pelo movimento no caso da imagem-movimento, e por operações temporais, no caso da imagem-tempo.

Por outro lado, se é fundamental para Deleuze exorcizar a narrativa como fundamento da imagem cinematográfica, recuperando um primado da matéria sobre o discurso e a linguagem, é também fundamental sublinhar a importância dos enunciados especificamente cinematográficos para o desenvolvimento no interior do cinema de uma imagem do pensamento moderna, precisamente aquela que se confronta com o intolerável do mundo e o impensado do pensamento. O figural volta a insinuar-se, aqui, agora ao nível dos signos ou lectosignos, que a nova imagem de pensamento recorta na matéria inteligível da imagem-tempo, ou seja, ao nível da análise dos actos de palavra propriamente ditos no cinema moderno e contemporâneo, ou

---

<sup>307</sup> Quando a linguagem se ampara do enunciável, ela faz dele enunciados propriamente linguísticos que deixam de se exprimir em linguagens ou signos. É neste sentido que, para Deleuze, a linguística é um caso particular da semiótica.

do que Deleuze chama de enunciados propriamente cinematográficos, sem os quais não é possível conceber a ruptura que constitui a modernidade ao nível, justamente, da emergência de uma nova imagem de pensamento no interior do cinema.

### III. 2.1. A “doutrina” deleuziana das faculdades (Dork Zabunyan)

Dork Zabunyan, em *Voir, Parler, Penser au risque du cinéma*, chama a atenção para o facto de a concepção deleuziana de pensamento romper com o modelo da representação ao estabelecer como correlato do encontro que força a pensar, um uso genético das faculdades que assenta na crítica do funcionamento da doutrina kantiana das faculdades, tal como é avançada em *Différence et répétition*, justamente na sequência da definição de imagem de pensamento:

De tal forma que o seu uso pretensamente transcendental, consiste apenas no “decalque” do empírico, o que Deleuze chama também de “banalidade quotidiana” (já que o tipo de comunicação que as põe conjuntamente em relação depende de uma forma do senso comum – teórico, prático ou estético); o pensamento, mesmo em Kant (apesar da sua exigência genética) ainda se pressupõe a si mesmo. A isto, Deleuze opõe uma doutrina das faculdades que não assenta em nenhum pressuposto, pois tudo começa com “um encontro fundamental”, que põe em causa a noção de representação. Daqui resulta um “jogo discordante”, em que cada faculdade emancipada do ponto de vista do senso comum, atinge o seu limite (o seu uso superior), sendo ela própria a operar uma génese dela própria e do seu objecto (o qual para ser apreendido, requer mais do que um acto de reconhecimento).<sup>308</sup>

Zabunyan, propõe-se precisamente, no livro mencionado, ler os *Cinémas* à luz do que chama de doutrina deleuziana das faculdades, ou seja, em função da importância que o acordo discordante das faculdades tem na obra, sobretudo evidente em relação à disjunção entre o ver e o falar no cinema moderno - “nenhuma das duas faculdades (ver e falar) se eleva ao exercício superior sem atingir o limite que a separa da outra”<sup>309</sup> -, fundamental para a definição de um cinema áudio-visual, que nos interessa em particular, e de como se materializa aí a relação com o pensamento, i.e., a

---

<sup>308</sup> Zabunyan, *Voir, parler, penser au risque du cinéma*, 19.

<sup>309</sup> Gilles Deleuze, *L'image-temps. Cinéma 2* (Paris: Éditions de Minuit, 1985), 340.

relação entre “a imagem finalmente áudio-visual”, como diz Deleuze, e uma certa imagem do pensamento.

Deleuze coloca o problema do começar a pensar em filosofia contra uma imagem do pensamento, dominante na história da filosofia, que se funda nos pressupostos subjectivos da boa vontade do pensador e na certeza de uma natureza directa e sem sobressaltos do pensamento. Estes pressupostos constituem um ponto de partida legítimo, já que instauram uma ideia do pensamento em que este é tido como igualmente partilhado por todos, reenviando para o elemento do senso comum, responsável por uma imagem do pensamento. Assim, todo um conjunto de premissas iniciais são avançadas sem discussão, pois está subentendido que todos naturalmente as reconhecem, tendo em conta esse elemento do senso comum que possibilitaria a comunicação universal de certas noções e dos seus significados – toda a gente saberia sem conceito o que é o ser, o que é pensar, etc.

Para Deleuze, esta imagem do pensamento, tem o mesmo modelo que o senso comum, o modelo do reconhecimento, ao reencontrar ao nível das suas condições subjectivas, ou seja, ao nível do direito, o que pretendia exorcizar ao nível dos factos, ou seja, a opinião, a *doxa*, o senso comum, já que reabilita nesse plano um sentido apreensível por qualquer um, e dele faz depender o seu avanço, o seu desenvolvimento.

O reconhecimento não tem só a ver com o objecto, e a capacidade de nele confirmar uma semelhança ou identidade das quais se parte implicitamente para as reencontrar explicitamente no final de um dado percurso filosófico, mas também com a regulamentação das relações entre as faculdades. Estas concordam entre si, ao traduzirem um modo de relação às coisas e aos dados que é intermutável, ou seja, em que as eventuais diferenças na aproximação são anuladas, de modo a anularem igualmente a diversidade do objecto, que se apresenta como idêntico e imutável.<sup>310</sup>

A imutabilidade do objecto tem como correspondente um sujeito unificado: “daqui resulta, em todo o caso, o conceito de um sujeito pensante universal, que confere uma verdadeira consistência filosófica ao pressuposto do senso comum, segundo

---

<sup>310</sup> Cf. Zabunyan, Ibid., 27-30.

o qual, sabemos o que significa ser e pensar, sobretudo o ser do mundo da representação.”<sup>311</sup>

Kant é o filósofo que procura descrever o funcionamento deste senso comum filosófico, que segundo ele assume naturezas diferentes, que variam consoante o tipo de acordo que se estabelece entre faculdades, em função de objectos, a cada vez diferentes, cujo reconhecimento se trata de propor à razão. Assim, na *Crítica da razão pura*, sob o comando do entendimento, as faculdades acordam-se em torno do objecto de conhecimento; na *Crítica da razão prática*, por sua vez, sob o comando da razão, acordam-se em torno da lei moral. No caso do Belo, para a *Crítica da faculdade de julgar*, apesar do livre acordo das faculdades, o sentimento de belo supõe na mesma um senso comum estético, pois há a exigência da comunicabilidade do prazer ressentido perante a beleza, o que naturalmente implica que se pressupõe que o sentimento é idêntico e reconhecível por todos, dando lugar à emissão de um juízo semelhante em termos de satisfação.

No entanto, para Deleuze, ao mesmo tempo que todo o edifício kantiano funda o pensamento, e as condições da sua possibilidade, no senso comum, ou em vários sentidos comuns, multiplicando-os, consoante o acordo de faculdades que os determinam, e não escapa, neste sentido, a uma imagem do pensamento assente no modelo da reconhecimento, há o reconhecimento, em Kant, de uma alteração fundamental do ponto de vista do conhecimento: para este filósofo, o acento é colocado “no modo de conhecimento dos objectos” – daí a atenção às várias combinatórias das faculdades - e não nos objectos e suas qualidades (sintomático disto, como refere Zabunyan, na sequência de Deleuze, é a deslocação em Kant do conceito de erro para o de ilusão – trata-se sobretudo de estar atento “às ilusões internas da razão” e menos aos enganos dos sentidos ou “aos erros vindos do exterior e que seriam meramente um efeito da causalidade dos corpos”<sup>312</sup>). Esta valorização da relação aos objectos, ao invés dos próprios objectos, introduz, na perspectiva de Deleuze, uma ruptura sem precedentes em relação à imagem do pensamento dominante, que poderia ter permitido a Kant inaugurar uma nova imagem do pensamento. Deleuze refere a este propósito a descoberta por Kant do método transcendental; este, que aponta para a exploração das

---

<sup>311</sup> Ibid., 30-31.

<sup>312</sup> Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, 178, citado por Zabunyan, Ibid., 32.

condições de génese do pensamento no próprio pensamento, acaba por ficar refém do seu rebatimento sobre o elemento do senso comum, identificado ora com o conhecimento, a moral, a reflexão, ou a fé, todos tidos como interesses naturais da razão; neste sentido a crítica kantiana nunca os põe em causa e o método transcendental fica reduzido à averiguação do uso das faculdades, declaradas legítimas ou não, em função de tal ou tal desses interesses.<sup>313</sup>

Deleuze propõe, justamente, uma nova imagem do pensamento, inseparável de um exercício transcendental da filosofia, sem que este, no entanto, se deixe subordinar pelo empírico, ou seja, pelas determinações do senso comum sobre os interesses da razão. Ao invés de pré-definidos, passam a ser indeterminados, em favor de uma exploração da génese do pensamento enquanto tal. De uma imagem do pensamento, passamos a um pensamento sem imagem, sem condições de facto, supostamente conhecidas, nos quais ele assentaria para se efectuar.

Dork Zabunyan esclarece a relação entre os termos empírico e transcendental no seu uso deleuziano, em *Différence et Répétition*, referindo que aquela não é de oposição, pois tal seria incompatível com a operação de “decalque” possível entre os dois. O empírico reenvia para os factos, sobre os quais recai o exercício das faculdades subjugado ao modelo do reconhecimento – o empírico é o que as faculdades têm por tarefa reconhecer. Esta acepção do facto empírico nada tem a ver com o dado da experiência tal como dele se reapropria livremente o empirista. Para Deleuze, então, o empírico e o empirismo, do qual se reclama, designam coisas distintas.<sup>314</sup>

O Empirismo transcendental nomeia, pois, uma nova imagem do pensamento, em que, na sequência de Kant, mas rompendo com ele, se trata de despir o pensamento da sua condição de fenómeno inato e de o acompanhar na sua má vontade, “por terras incógnitas desconhecidas e irreconhecíveis”<sup>315</sup>, pois ao contrário do que supõe o modelo de reconhecimento, o pensamento não existiu sempre e o seu começo é sempre contrariado e constrangido.<sup>316</sup> E aqui emerge o motivo do encontro<sup>317</sup>,

---

<sup>313</sup> Cf. Gilles Deleuze, *Différence et répétition* (Paris: PUF, 1972), 179.

<sup>314</sup> Cf. Zabunyan, *Ibid.*, 34.

<sup>315</sup> Deleuze, *Différence et répétition*, 177.

<sup>316</sup> Cf. Deleuze, *Différence et répétition*, 178.



retomado no *Cinéma 2*, para dar conta da nova imagem do pensamento que surge no pós-guerra. O que produz o pensamento no cinema, o que força a pensar, deixa de ser o noo-choque eisensteiniano e passa a ser o exterior (o *dehors*), o encontro com o exterior intolerável. Sendo que este exterior representa quer o encontro com o excepcional – a guerra, a morte, os campos, - como com o ordinário, o comum.

Se este encontro coloca o pensamento em movimento, tal prende-se com a sua violência, uma violência produzida em primeiro lugar pelo impacto na sensibilidade dos signos vindos do exterior. Zabunyan chama a atenção para o modo como a génese do pensamento provocada pelo encontro é indissociável de um desregulamento das faculdades, a começar pela sensibilidade.<sup>318</sup> Esta é visada pelo acontecimento, no que tem de próprio e de não intermutável com as outras faculdades, como acontecia com a reconhecimento, e é ela que, sozinha, experimenta e procura apreender o que é encontrado e não mais apenas reconhecido. Estamos perante o exercício transcendental ou transcendente da sensibilidade:

A forma transcendental de uma faculdade confunde-se com o seu exercício disjunto, superior ou transcendente. (...) Transcendente não significa que a faculdade se debruça sobre objectos fora do mundo, mas ao contrário, ela apreende no mundo o que apenas a ela diz respeito, e que a faz nascer para o mundo.<sup>319</sup>

No caso da sensibilidade, é ela que acolhe o embate com o signo exterior, o que se traduz num tornar sensível, sem antecipação possível, da intensidade do próprio sensível, e não de uma intensidade mediatizada pela qualidade criada por uma sensibilidade empírica.

A sensibilidade é o testemunho involuntário, nas palavras de Zabunyan, do começo do pensamento.<sup>320</sup> Esta dimensão imprevisível do que, através do encontro na sensibilidade, força a pensar, tem naturalmente consequências sobre as restantes faculdades: dado que o pensamento não é voluntário, nem linear, que a razão não é detentora dos seus próprios interesses, deixa de fazer sentido olhar para o exercício

---

<sup>317</sup> “Há no mundo alguma coisa que força a pensar. Esse alguma coisa é o objecto de um encontro fundamental, e não de um reconhecimento.” Deleuze, *Différence et répétition*, 182.

<sup>318</sup> Cf. Zabunyan, *Ibid.*, 34.

<sup>319</sup> Deleuze, *Différence et répétition*, 186.

<sup>320</sup> Cf. Zabunyan, *Ibid.*, 36.

das faculdades como colaboração fixa que o método transcendental kantiano permite desvendar em função de um objecto pré-destinado, a cada vez em causa. Dado que a sensibilidade é confrontada com o desconhecido, deixa de ser possível antecipar o que se passará no âmbito das restantes faculdades. Assim, o uso das faculdades passa a ser outro, e se elas continuam a comunicar entre si, tal passa-se ao nível transcendental, discordante, tal como definido acima; cada faculdade exerce-se para descobrir o seu limite, o que Deleuze denomina de “a sua paixão”: a sensibilidade, que sente o que é insensível empiricamente, “o ser do sensível”, força a memória a apreender o que só ela está apta a apreender, o imemorial, e por sua vez, esta força o pensamento a pensar o que não pode ser senão pensado, o impensado.<sup>321</sup>

Do sentiendum ao cogitandum, desenvolveu-se a violência do que força a pensar: Cada faculdade saiu das suas fronteiras. Mas o que são as fronteiras, senão a forma do senso comum que fazia funcionar e convergir todas as faculdades? Cada uma, por sua conta e no seu domínio, quebrou a forma do senso comum que a mantinha no elemento empírico da doxa, para atingir a sua enésima potência, como o elemento do paradoxo no exercício transcendente. Ao invés de todas as faculdades convergirem, e contribuírem no esforço comum de reconhecimento de um objecto, assistimos a um esforço divergente, cada uma tendo sido colocada em presença do “seu próprio”, do que lhe diz respeito essencialmente. Discórdia das faculdades, cadeia de força e cordão de pólvora em que cada uma afronta o seu limite e não recebe da outra (ou não comunica à outra) nada menos do que uma violência que a coloca face ao seu elemento próprio, como do seu disparate ou do seu incomparável.<sup>322</sup>

O empirismo superior, reivindicado por Deleuze<sup>323</sup>, não exige propriamente um método, nem a elaboração dos fundamentos da respectiva doutrina, mas envolve uma prática que tem as suas exigências. É neste sentido que Deleuze fala da necessidade de uma aprendizagem, desembaraçada do saber, pelo menos na acepção que o identifica com o sistema de representação – entendido como condicionante do que é possível em termos de experiência do pensamento e das faculdades – e com o reco-

---

<sup>321</sup> Ibid., 37.

<sup>322</sup> Deleuze, *Différence et répétition*, 184, citado por Zabunyan, Ibid., 37-38.

<sup>323</sup> A Analítica do Sublime de Kant, dá na verdade o mote da prática filosófica deleuziana, e influencia esta concepção de um exercício das faculdades que as confronta aos seus limites, ao expor o limite da imaginação, tornada impotente na sequência do seu contacto com uma natureza da ordem do sublime (do informe, do disforme), que a ultrapassa. A imaginação abandona o seu lugar no acordo facultar dominado pelo senso comum e comunica à razão a violência de que foi alvo na experiência do sublime, e entre elas estabelece-se um novo *acordo discordante*.

nhecimento que lhe está associado, e do método como seu garante. A aprendizagem é o nome para esta mudança de ponto de vista – do “condicionamento extrínseco”, à “gênese intrínseca”<sup>324</sup>, em que se trata de conquistar o transcendental, de o adquirir através da elevação de cada faculdade ao seu exercício superior.

“É necessário conduzir cada faculdade ao ponto extremo do seu desregulamento, em que ela é como que a presa de uma violência tripla, violência do que a força a pensar, violência do que a força a exercer-se, do que ela é forçada a apreender e do que só ela pode apreender, logo também o inapreensível (do ponto de vista empírico)”<sup>325</sup> – ou seja, o insensível para a sensibilidade (em termos empíricos, quando não reconhece a sua potência, é indiferente à sua “paixão”), o inimaginável para a imaginação, o silêncio para a linguagem.

A aprendizagem é uma experimentação da faculdade sobre ela própria, motivada pela experimentação do acontecimento que foi para ela o encontro. Tudo isto se desenrola sob o signo do involuntarismo, pois a forma transcendente das faculdades, a possibilidade de as elevar ao seu exercício superior, é uma forma involuntária: “o exercício involuntário é o limite transcendente ou a vocação de cada faculdade”, que assim “descobre o que só ela pode interpretar, cada uma explicando um tipo de signos que sobre ela exerce uma violência particular.”<sup>326</sup>

A aprendizagem entendida, pois, como negociação não sabedora durante a qual aquele que sofre a pressão do objecto encontrado adere apesar de tudo ao desconhecido que se abre a ele<sup>327</sup>: “é sobre o aprender e não sobre o saber que as condições transcendentais do pensamento devem ser retiradas.”<sup>328</sup>

### **III. 2.2. Imagens do pensamento da filosofia e imagem do pensamento produzida pelo cinema**

---

<sup>324</sup> Zabunyan, Ibid., 44.

<sup>325</sup> Deleuze, *Différence et répétition*, 186.

<sup>326</sup> Deleuze, *Proust et les signes* (1964; rééd. Paris: PUF, 1998), 121, citado por Zabunyan, Ibid., 46.

<sup>327</sup> Cf. Zabunyan, Ibid., 47.

<sup>328</sup> Deleuze, *Différence et répétition*, 187.

Partindo da hipótese de que há encontro entre o cinema e uma certa imagem do pensamento, que ele próprio induz, por um lado, e por outro, que aquela recobre imagens do pensamento da própria filosofia, Deleuze opera a distinção importante entre o que do lado do cinema acontece para que, na sequência do seu aparecimento, se fale no surgimento de uma nova imagem do pensamento - a correspondente ao autômato psicológico e ao autômato espiritual, duas vertentes da mesma imagem do pensamento; e o que do lado do pensamento acontece para que se possa propor, como Deleuze o faz, a emergência de uma nova imagem do pensamento no cinema, no pós-guerra. São várias as mutações que Deleuze refere a propósito desta última, que corresponde, no fundo, à emergência da imagem-tempo: a substituição do saber pela crença, a substituição do pensamento do sentido interior ou íntimo por um pensamento do Exterior incompreensível, i.e., impossível de interiorizar; a inversão da relação entre pensamento e corpo, ilustrada pela frase de Kierkegaard, “Dêem-me um corpo!” (que Deleuze liga à primeira mutação enunciada acima, dado que Kierkegaard é um filósofo da crença), e que traduz uma nova necessidade de acreditar no corpo, de substituir as atitudes do corpo, o seu *gestus*, às categorias do pensamento, como vimos em *Vivre sa vie*, de Godard; e finalmente a alteração da relação ao cérebro.

Estas mutações, que ele atribui a vários filósofos anteriores ao cinema, Pascal, Hume, Kant, Fichte, Kierkegaard, Nietzsche, permitem-lhe retomar no interior do cinema a própria história da filosofia. É assim que Deleuze menciona, por exemplo, todo um cinema do encadeamento das atitudes do corpo, que se substitui à história e à narração, o cinema de realizadores como Godard, Rivette, Garrel, Akerman, Warhol, Cassavetes, e também todo um cinema do cérebro, o cinema de realizadores como Resnais, Kubrick.

Por sua vez, o cinema é desde o início descrito pelos pioneiros, tais como os realizadores Abel Gance, Sergei Eisenstein, Jean Epstein, ou o crítico Élie Faure, como uma nova forma revolucionária de pensar, como uma língua universal que nada tinha a ver com o discurso, ao fazer abstracção da linguagem articulada. Numa das primeiras aulas dedicadas ao tema “Imagem do Pensamento”<sup>329</sup>, Deleuze refere-se ao advento desta nova maneira de pensar, pressentida e ambicionada pelo cinema nos

---

<sup>329</sup> Gilles Deleuze, Cours du 6 novembre 1984, *La voix de Gilles Deleuze*. [www2.univ-paris8.fr/deleuze/rubrique.php3?id\\_rubrique=8](http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/rubrique.php3?id_rubrique=8)

seus primórdios, e à sua subsequente entrada em crise, já que esta exigência de um cinema concebido e projectado como modo de pensamento passou a ser, num momento posterior, motivo de embaraço; com efeito, a ideia dos cineastas como grandes pensadores, as expectativas depositadas no cinema a esse nível, parecer-nos-iam hoje naïves, provocando em nós sorrisos condescendentes. Na sequência desta perda de inocência, Deleuze interroga-se sobre as razões que teriam conduzido a arte cinematográfica a deixar de se situar por relação ao pensamento; para isso, enumera primeiro aquelas que, segundo os pioneiros, faziam do cinema uma arte capaz de renovar o pensamento, de induzir uma nova imagem do pensamento: o cinema seria um pensamento sem equivalente nas outras artes, seria uma arte das massas e para as massas, em que estas se tornariam sujeito de pensamento; seria a tal língua universal, que forçaria o pensamento a sair da possibilidade e a submeter-se à necessidade, dado o carácter automático da sua imagem: ou seja, com o cinema “não seria possível não pensar”, o que significa que o cinema iria ao encontro do ideal de pensamento em que não pensamos o que queremos, mas somos forçados a pensar a partir de alguma coisa; esta frase é a variante positiva da frase negativa de Georges Duhamel, na altura, “não posso pensar o que quero perante o cinema, as imagens em movimento, i.e., as imagens automáticas substituem-se aos meus próprios pensamentos”, que assenta numa imagem do pensamento que objecta ao cinema qualquer ligação possível ao pensamento.

Quanto às outras razões, relativas ao afastamento de uma visão do cinema como forma de pensamento, para Deleuze, a semiologia de inspiração linguística, tal como fundada por Christian Metz, seria em parte responsável por essa “descredibilização” do cinema enquanto língua universal e, logo, novo pensamento. Isto porque assentaria no pressuposto de naividade e falta de rigor do confronto inicial entre cinema e língua, substituindo-o pelo confronto entre cinema e linguagem, permitindo assim que o cinema, da pretensão a língua universal, passasse a linguagem redutível à cientificidade dos códigos da linguística, nos quais se alicerçaria a semiologia enquanto disciplina abrangente. Claro que outras razões se juntam a esta: desde o aparecimento do falado/sonoro, à instrumentalização do cinema para fins políticos e de propaganda, como pressentido desde cedo pelos pioneiros (Élie Faure, que Deleuze cita, por exemplo). Deleuze convoca, a este propósito, Serge Daney e Paul Virilio para falar das grandes *mise-en-scène* de Estado, que subjugaram o cinema, anulando

qualquer pensamento e transformando as massas, de sujeito pensante, em sujeito alienado e potencialmente fascista.

No entanto, se já não é possível acreditar no cinema como novo pensamento, como arte de emancipação das massas, na óptica de Deleuze, tal não significa que tenha deixado de ser possível o encontro do cinema com outras imagens do pensamento. Deleuze sugere, então, o confronto do cinema com duas imagens do pensamento, referindo-se ao cinema que surge depois da guerra, em que a imagem de pensamento entra numa relação nova com a imagem de cinema, uma relação desde então minoritária, de resistência – dominada pelo encontro com o intolerável e o confronto com o impensado no pensamento –, mas não menos importante por isso. Para Deleuze, se se dá esta renovação, é porque ambas as imagens, não só a do cinema, mas também a do pensamento, foram destruídas pelo fascismo.

O cinema, dado o seu carácter automático – uma imagem que se move ela própria, por ela própria - não pode deixar de encontrar duas dimensões fundamentais da imagem do pensamento – o autómato psíquico e o autómato espiritual; ou seja, o cinema vai ser capaz de exprimir o mecanismo do inconsciente melhor do que qualquer outra arte – como o demonstra o monólogo interior de Eisenstein – e vai provocar um choque capaz de pôr em movimento o autómato espiritual – o ciné-punho de Eisenstein -, que de outro modo permaneceria reduzido à sua possibilidade lógica.

Com efeito, o carácter automático da imagem cinematográfica decorre não só dos mecanismos de filmagem e projecção, mas é igualmente reconhecível na natureza automática do conteúdo das próprias imagens (patente na recorrência, que segundo Deleuze não se dá por acaso, de temas relacionados com a potência dos sonhos, a presença de zombies e sonâmbulos nos filmes do expressionismo alemão ou com a insistência nas relações entre os autómatos e os vivos nos filmes da escola francesa, por exemplo). Assim, a imagem cinematográfica, perspectivada em função do seu automatismo técnico, teria como correlato o automatismo de um pensamento que se subtrai à consciência – “automatismo mental” teorizado no território da psiquiatria por Gaétan de Clairambault, em sincronia com o nascimento do cinema, ou ainda “subjectividade automática”, explorada pelos surrealistas e por uma série de artistas e escritores contemporâneos dos primeiros passos do cinema.

Deleuze distingue, no entanto, entre um inconsciente do pensamento que pode ser identificado com o reverso obscuro da consciência, nomeadamente na sua dimensão de patologia psicológica, e a do sonho do autómato lógico, por exemplo, desenvolvido por Espinosa: “É porque a imagem cinematográfica é uma imagem automática que, longe de nos impedir de pensar, ela faz elevar em nós o velho sonho, o sonho arcaico, mas apenas realizado pelo cinema, de um autómato espiritual.”<sup>330</sup>

Assim, graças ao carácter automático da imagem, o cinema metia em movimento o autómato espiritual, que corresponderia “ao conjunto das imagens automáticas enquanto elas constituem um Todo, o Todo da obra enquanto esta se oferece ao pensamento. Para além disso, o Todo enquanto ele não é dado numa imagem, mas pensado como o Todo do filme.”<sup>331</sup>

Por outro lado, a imagem do pensamento moderna, inaugurada por uma certa filosofia, encontra uma materialização particular no cinema da imagem-tempo, por contraposição à imagem do pensamento pressuposta pelo cinema da imagem-movimento: esta segunda tem como modelo o saber, orientado por um primado da identidade, identidade do homem e da natureza, através do conhecimento, e supõe que o pensamento aspira à verdade, através da sua capacidade para encadear proposições de forma lógica; e a primeira, que lhe é posterior, produz o autómato espiritual moderno, que deixa de estar sujeito à causalidade da natureza, dos seus objectos e ao seu modelo de verdade. Com o cinema da imagem-tempo, o autómato espiritual moderno, passa a ser o seu próprio modelo de verdade. Isto significa um privilégio dos desencadeamentos, do falso *raccord* e do interstício, que será o que permitirá o acordo discordante do ver e do falar, através do qual ambos se aproximam do seu limite superior, e nesse sentido de um exercício igualmente superior do pensamento, o que é sinónimo para Deleuze, como vimos, de um pensamento que se gera a si próprio e não se auto-supõe como natural e garantido.

O cinema adquire, então, contornos dúplices: desde a sua emergência, permite ao pensamento concretizar uma nova imagem de si próprio, mas ao mesmo tempo, por intermédio da imagem-movimento, restaura a velha imagem do pensamento. Portanto, o que nos interessa averiguar é, por um lado, de que modo, independentemente

---

<sup>330</sup> Deleuze, Cours du 30 octobre 1984.

<sup>331</sup> Deleuze, Cours du 18 décembre 1984.

da história do cinema, i.e., da passagem de uma imagem a outra, da imagem-movimento à imagem-tempo, o cinema corresponde desde a sua origem à possibilidade do pensamento se dar uma nova imagem de si próprio, e depois, por outro, como, no interior de uma história, a sua própria história, o cinema reencontra as imagens de pensamento da própria filosofia, e se torna com a Imagem-tempo a expressão finalmente plena de uma imagem do pensamento que reivindica a potência do Exterior, enquanto força que despoleta o pensamento, e exhibe assim a necessidade de pôr em relação o filosófico e não filosófico.

O primeiro ponto é indissociável de um entendimento da natureza nova da imagem cinematográfica em termos filosóficos, o segundo, por sua vez, manifesta-se na impossibilidade de pensar o cinema na sua ligação ao pensamento, e a ruptura que constituiu a modernidade a este nível, sem ter em conta a palavra, a importância da palavra no cinema.

O primeiro permite a Deleuze reconhecer no cinema um aliado da filosofia na exploração do problema das ligações entre matéria e pensamento, entre signos e pensamento, para o qual a linguística lhe parecia particularmente inapta. O segundo permite-lhe dar conta dos enunciados específicos e propriamente cinematográficos, na sua relação à matéria inteligível do cinema, i.e., integrando-os no âmbito de uma semiótica do cinema e por contraposição aos enunciados não-cinematográficos.

### **III. 2.3. A crítica da semiologia**

O primeiro implica, pois, a extracção de conceitos no interior do próprio cinema, fazendo com que, por exemplo, autores da filosofia, teóricos e linguistas, de Bergson a Simondon, passando por Gustave Guillaume, como vimos brevemente, não sejam propriamente aplicados ao cinema, mas reinventados a partir de dentro do cinema. Com efeito, Deleuze retoma conceitos e problemas filosóficos a partir de dentro do cinema, num esforço para os forjar como conceitos cinematográficos, recusando procurar nas imagens do cinema ilustrações da filosofia, ou uma aplicação das suas noções às imagens.

É assim que o movimento como condição de possibilidade da imagem cinematográfica é apresentado em consonância com a ideia de um pensamento que se auto-



engendra, o que implica o confronto com a semiologia e o seu modo de rebater as condições de direito do cinema sobre o facto da narração, de modo a conseguir tornar a imagem cinematográfica analisável e apreensível de um ponto de vista linguístico.<sup>332</sup>

Segundo Deleuze, considerar a narração como primeira, como o faz a semiologia de inspiração linguística, na qual se baseia Christian Metz para se confrontar ao cinema, implica a suspensão do movimento que, para ele, inversamente, é o dado primeiro da imagem do cinema: assim, “passar de uma imagem a outra é o movimento” contrapõe-se à frase de Metz, “passar de uma imagem a outra é desde logo um facto de linguagem”, que legitima o reenvio para a narração como dado primeiro, aparente, das imagens, inaugurado historicamente com Hollywood e tendo anulado outras vias possíveis do cinema.<sup>333</sup>

Com efeito, a crítica de Deleuze à semiologia de inspiração linguística, na qual se baseia Metz, para responder à pergunta “Em que condições pode o cinema ser considerado uma linguagem?”, começa por ser uma crítica ao modo como progride a argumentação em que assenta a respectiva resposta, bem como à imagem do pensamento que deixa adivinhar. Deleuze diz que Metz responde com um facto e uma aproximação, a uma pergunta *quid juris*, que ele próprio formula de forma rigorosa. Pergunta pelas condições de direito, pelas condições de possibilidade de uma semiologia do cinema, e rebate-as sobre um facto, a narração - o cinema não seria o que é sem a narração, sem a apresentação de uma história -, do qual faz decorrer a aproximação da imagem a um enunciado de tipo especial, um enunciado analógico. A partir desta aproximação é a linguística e as suas determinações que passam a poder ser aplicadas ao cinema, nomeadamente as regras sintagmáticas e paradigmáticas. Deleuze objecta a Metz, e isto é fundamental para se perceber o desenvolvimento e os termos do seu próprio projecto, o facto de trair a exigência genética implícita na pergunta, pois é apenas na medida em que as condições de possibilidade do cinema enquanto linguagem são atribuídas a um facto particular, o facto narrativo, que passa

---

<sup>332</sup> Cf. Deleuze, “Récapitulation des images et des signes”, in *L'image-temps*, 38-45.

<sup>333</sup> Deleuze menciona que a suspensão do movimento que permite esta definição do cinema, aproxima os semiólogos de uma consideração da imagem cinematográfica a partir do fotograma, que não é um dado narrativo, o que não deixa de ser curioso, uma vez que o fotograma é o centro da experimentação levada a cabo por todo um cinema não-narrativo, justamente aquele que a semiologia condena à irrelevância. Cf. Deleuze, Cours du 26 de février 1985.

a ser possível, em função da sua assimilação a um enunciado, subordiná-lo às operações da linguística. Segundo Deleuze, a argumentação de Metz ficaria refém de um círculo vicioso kantiano, pois responderia a uma pergunta sobre condições transcendentais, fundando-as na extrapolação de um facto empírico, i.e., decalcando o direito sobre o facto; a partir daqui, “a sintagmática aplica-se porque a imagem é um enunciado, mas esta é um enunciado porque se submete à sintagmática.”<sup>334</sup>

Assim, a objecção de Deleuze a Metz é, em última análise filosófica, e a sua crítica à linguística é inseparável da exigência genética que coloca à sua própria prática filosófica, e em concreto, à dedução da imagem-movimento.<sup>335</sup>

---

<sup>334</sup> Gilles Deleuze, *L'image-temps. Cinéma 2*, 39.

<sup>335</sup> Esta não pode ser um facto pressuposto, mas tem de decorrer “da génese recíproca do pensamento e do ser que define o ‘empirismo superior’ deleuziano”, nas palavras de Dork Zabunyan, de modo a “atingir as condições da experiência real, ou seja, de modo a que o que é engendrado no pensamento coincida com o que, no real, designa o objecto que o força a exercer-se, e cuja retoma filosófica determina a génese do próprio objecto.” Zabunyan, *Voir, parler, penser au risque du cinéma*, 61. Reconhecemos aqui, na ideia de que o pensamento só acontece a partir do que o força a pensar, o que se trata de construir para o próprio cinema, a partir do momento em que Deleuze se refere ao que está na origem do seu interesse pelo cinema nos termos já citados acima (“(...) um encontro impressionante: apreciava os autores (em filosofia) que reclamavam que se introduzisse o movimento no pensamento (denunciavam a dialéctica hegeliana como movimento abstracto). Como não reencontrar o cinema que introduzia o “verdadeiro” movimento na imagem?”): a “identidade não principal”, para usar os termos de Alain Badiou, entre o movimento como matéria do cinema e como imagem do pensamento.

Isto merece ser enquadrado no âmbito genérico da filosofia deleuziana, retomando o que foi previamente abordado em relação à concepção de pensamento deleuziana e dirigindo-o para uma melhor explicitação da importância que reveste o cinema para Deleuze, no âmbito da problemática da imagem do pensamento, que o acompanha desde *Différence et répétition*, e se prolonga para além dos *Cinéma*, em *Qu'est-ce que la Philosophie?* Em *Différence et répétition*, Deleuze associa a ideia de uma imagem do pensamento à imagem do Mesmo pressuposta pelo modelo clássico de pensamento e contrapõe-lhe a ideia de um pensamento sem imagem. *Qu'est-ce que la Philosophie?* retoma a questão, mas dá-lhe uma nova legitimidade. A imagem do pensamento reaparece, mas agora qualificada de plano de imanência. A filosofia tem necessidade de conceber uma imagem do pensamento e ela identifica-se com o plano de imanência. E, aqui, todo o esforço de definição da matéria sinaléctica cinematográfica como pré-linguística, coincidindo com as condições de direito do cinema, atravessada por movimentos e processos temporais, ressoa prospectivamente o estatuto pré-filosófico, atribuído por Deleuze e Guattari ao plano de imanência na sua ligação à criação de conceitos. O plano de imanência é descrito como um “corte móvel sobre o caos”, ao qual está associado um estado de movimento e velocidade absolutos; tal significa que a imagem do pensamento se aproxima aqui do movimento cinematográfico e do que justificou a necessidade que Deleuze sentiu a certo ponto de se confrontar com o cinema: não só a imagem do pensamento deixa de ser imóvel, no sentido do cliché fotográfico, como é simultaneamente um exercício do pensamento e uma matéria - “É neste sentido que podemos dizer que pensar e ser são uma e a mesma coisa. Ou antes, o movimento não é imagem do pensamento sem ser também matéria do ser. (...) O plano de imanência tem duas faces, como pensamento e como Natureza, como *Physis* e como *Noûs*.” (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?* (Paris: Éditions de Minuit, 1991), 41) A filosofia deleuziana é, pois, uma ontologia, um estudo do ser (em que a relação à matéria é essencial) e um estudo das condições de possibilidade do pensamento, o que se traduz numa prática filosófica construtivista, em que está em causa a identidade “não principal” entre o Ser e o Pensamento, sendo que o que força a pensar é exterior ao pensamento; o pensamento é condicionado pelo impensado. Cf. Suzanne Hême de Lacotte, “‘L'image de la pensée' ou comment le cinéma nous aide à

De um modo nuanceado, Deleuze vai procurar confrontar-se com os três pontos mencionados, que decorrem da resposta de Metz à pergunta indicada acima: o facto da narração ser apresentada como dado primeiro da imagem, i.e., o facto do cinema ser definido como narrativo; a aproximação da imagem cinematográfica a um enunciado, mas de um tipo particular, icónico ou analógico, dado o carácter icónico ou analógico da própria imagem; a codificação da imagem/enunciado analógica/o, recorrendo a estruturas linguísticas, ou seja, à grande sintagmática de Christian Metz e suas regras.<sup>336</sup>

Estes pontos são para Deleuze uma forma de ir ao encontro do problema das relações entre cinema e linguagem (pois, dado que, como ele diz, o facto de se ter sentido compelido a escrever sobre cinema prendeu-se com a circunstância de desde há muito andar às voltas com um problema de signos), como forma de demarcar o seu projecto de classificação das imagens e signos cinematográficos da abordagem semiológica:

Muito resumidamente, para Deleuze, numa perspectiva bergsoniana, o dado primeiro das imagens é o movimento, enquanto remetendo para intervalos de movimento. Neste sentido, Deleuze, faz decorrer deste reenvio do movimento a intervalos ou interrupções vários tipos de imagem: a imagem-percepção, a imagem-acção e a imagem-afecção, consoante a imagem-movimento, respectivamente, age sobre o intervalo, reage para além do intervalo ou pura e simplesmente o preenche. Estes três tipos de imagens combinam-se de variadas formas segundo as leis que definem o esquema sensório-motor, ou seja, o esquema da imagem-movimento. É, pois, destas diferentes combinatórias que decorre a narração e não o contrário.

Por sua vez, este processo de especificação da imagem-movimento, com a crise da imagem-acção e o desfazer do esquema sensório-motor, dá lugar ao surgimento da imagem-tempo – a um cinema de vidência, de denúncia, inaugurado com o neo-realismo, em que as situações se tornam “demasiado grandes”, tornando os homens incapazes de reagir, nas palavras de Deleuze -, em que as formas da “série do

---

fonder de nouveaux pré-supposés philosophiques”, *Cinémas: revue d’études cinématographiques/Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 16, nº2-3 (2006): 61-62, doi:10.7202/014615ar

<sup>336</sup> Nos termos de Deleuze, “a narração é simultaneamente um dado aparente das imagens e o resultado de estruturas de linguagem profundas, às quais as imagens estão subordinadas.” Cf. Cours du 19 mars 1985.

tempo” e da “ordem do tempo” substituem o “curso do tempo”, em que o “antes” e o “depois” passam de posições relativas dos momentos a qualidades do tempo. O que decorreria daqui seria já não a narração, mas a “dis-narração”.<sup>337</sup>

Em relação à assimilação da imagem cinematográfica a um enunciado analógico, i.e., um enunciado que supõe que a imagem remete por semelhança para o objecto que é o seu referente, Deleuze evidencia que tal só é possível, mais uma vez, à custa da suspensão do movimento da imagem. De facto, o movimento da imagem, ao tornar indiscerníveis imagem e objecto, permite mostrar, contra a semiologia, como o faz Pasolini, citado por Deleuze, que o objecto é parte da imagem: “o objecto (enquadrado pelo plano) é a segunda articulação da imagem; é o equivalente do fonema”<sup>338</sup>, diz Pasolini. A primeira articulação seria o plano, o plano como equivalente do monema. Pasolini retorna, então, à tese contestada pela semiologia, a de que o cinema, tal como defendiam os seus primeiros teóricos e realizadores, é uma língua e não uma linguagem. E com esta inversão traz para dentro do cinema precisamente a dupla articulação definidora da língua, que segundo os semiólogos não estaria presente no cinema.<sup>339</sup>

A relação entre imagem e objecto, não supõe este último como referente, mas como objecto na imagem, enquadrado no plano (o que os linguistas chamariam de “uma porção de significado”). Neste sentido, se o objecto se torna imagem, a imagem torna-se realidade, o que permite a Pasolini afirmar que o cinema é a língua da realidade. E é a semiótica, e não a semiologia, enquanto “ciência da realidade”, que pode dar conta do cinema; com efeito, o cinema assim entendido, passa a fundar-se num sistema de signos diferente do sistemas das línguas escritas ou faladas, uma vez que a língua da realidade é uma língua diferente, diferente da linguagem, de todas as linguagens verbais e não verbais.

Para a semiologia, como vimos, segundo Deleuze, “o cinema não é uma língua, mas é uma linguagem, uma linguagem que, simultaneamente, não é verbal

---

<sup>337</sup> Para explicar o cinema moderno e a sua ruptura com o modelo clássico de narração, a semiologia passa a falar em dis-narração, decorrente de uma estrutura profunda de cariz agora predominantemente paradigmático.

<sup>338</sup> Cf. Pier Paolo Pasolini, “A língua escrita da realidade”, in *Empirismo Hereje*, 161-183. trad. M. Serras Pereira (1972; reed. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982).

<sup>339</sup> Cf. Deleuze, Cours du 19 mars 1985.

mas à qual é possível aplicar alguns aspectos das linguagens verbais, a saber, a sintagmática”, enquanto que para Pasolini, igualmente de acordo com a leitura de Deleuze, “o cinema não é uma linguagem verbal ou não verbal, o cinema é uma língua; no entanto, não é uma língua que difere de uma outra língua, como o italiano difere do bantou; é uma língua que é a língua da realidade e logo difere de toda e qualquer linguagem verbal e não verbal.”<sup>340</sup>

Assim, Deleuze extrai, a partir da concepção de Pasolini do cinema enquanto língua da realidade, um segundo processo da imagem-movimento que, mais uma vez, se contrapõe à semiologia e à ideia da equivalência entre a imagem e um enunciado de natureza analógica: um processo de diferenciação-integração, que se vem juntar ao processo de especificação. Neste, a imagem-movimento dá lugar a dois níveis, um definido pelos objectos por entre os quais o movimento se reparte, o outro definido pela mudança de um Todo que o movimento exprime, o que corresponde às duas faces do plano, uma voltada para o enquadramento, a outra para a montagem. Estes dois níveis correspondem às duas articulações de Pasolini: o plano entendido enquanto “unidade significativa do real” (Pasolini), traduzindo a unidade da imagem e da realidade na medida em que a imagem-movimento integra e exprime o Todo que muda; por outro lado, o plano não se faz/torna realidade, se não se distribuir, diferenciar, por entre os objectos enquadrados pela imagem. Trata-se do que Pasolini chama de segunda articulação. A “língua da realidade” é este processo pelo qual a imagem se faz realidade e o objecto se faz imagem, e que traduz as duas faces da imagem-movimento.

Se com a “língua da realidade” há um reenvio para a questão da língua, não no sentido que lhe davam os primeiros cineastas - que viam o cinema como língua universal e, por conseguinte, como língua nos termos correntes -, mas no sentido da realidade que fala no cinema, tal não legitima, justamente por se tratar da língua da realidade, o tratamento da imagem cinematográfica como um equivalente de um enunciado analógico: ela não é nem um enunciado, nem analógica, e sim, como mostra Deleuze, indissociável de um processo em que as imagens especificadas, segundo as suas três espécies se encadeiam, integrando-se num Todo que, por sua vez, não deixa de se diferenciar segundo os objectos da imagem.

---

<sup>340</sup> Deleuze, Ibid. Cf. *L'image-temps. Cinéma 2*, 42.

Ao invés de ser considerado um momento primitivo da teoria, não rigoroso, como reivindicava Metz - já que para este autor o cinema não poderia ser considerado uma língua por lhe faltar a dupla articulação -, esta aproximação à língua, por intermédio de Pasolini e da sua noção de língua da realidade, permite a Deleuze uma primeira aproximação ao cinema como pressupondo a existência de uma matéria composta de signos pré-linguísticos, já que a língua da realidade de Pasolini funcionaria como condição de direito do cinema.

Deleuze interroga o significado de língua, tomada nesta acepção, e convoca, para procurar responder, o “monólogo interior” na sua relação à linguagem, tal como é reclamado por Sergei Eisenstein. Eisenstein, retomado por Deleuze, diz-nos: “não é o romance, mas o cinema que está apto a realizar a potência do monólogo interior.”

341

O monólogo interior pode ser identificado com a língua da realidade, mas não por ser o equivalente de uma língua primitiva, e sim por, tal como ela, ser uma proto-linguagem. Deleuze refere-se a dois linguistas, contemporâneos de Eisenstein, Boris Eikhenbaum e Lev Vigotsky, e à sua definição de monólogo interior como “o enca-deamento de valências linguísticas em função de imagens visuais, que desfilam perante os nossos olhos e ressoam na nossa cabeça” (estes autores chamam a atenção para o facto de não se dever pensar que o monólogo interior corresponderia a uma visualização de dados linguísticos).<sup>342</sup>

Por sua vez, encadeia Deleuze, segundo Louis Hjelmslev, a linguagem constitui-se pela forma e substância da expressão e pela forma e substância de conteúdo, substituindo-se à distinção saussuriana significante/significado, a distinção forma de expressão/forma de conteúdo. Nas palavras de Hjelmslev, citado na aula de 19 de Março, de 1985, por Deleuze: “Projecta-se a forma (a forma de expressão e a forma de conteúdo) sobre o sentido como uma rede estendida projecta a sua sombra sobre uma superfície ininterrupta.”

A matéria ou o sentido é, assim, a superfície ininterrupta que deve ser distinguida da forma e da substância, pois estas, na leitura de Deleuze da frase acima de

---

<sup>341</sup> Deleuze, Cours du 19 mars 1985.

<sup>342</sup> Ibidem.

Hjelmslev, que diverge da leitura da mesma por Metz, são a matéria formada (a forma de conteúdo e expressão enformam a matéria para constituir a substância de conteúdo e a substância de expressão). O que Hjelmslev chama de matéria ou sentido, é uma matéria não linguisticamente formada, e que, no entanto, pode ser formada de outros pontos de vista não linguísticos – é a matéria pragmática e semioticamente formada, a que já nos referimos, reenviando justamente para Deleuze – e que é um correlato “ideal” da linguagem, ou um pressuposto “específico” da linguagem. Deleuze explicita, na aula de 19 de Março de 1985, o que isto significa: “trata-se de uma matéria que não existe independentemente da linguagem, mas que contudo se distingue da linguagem; é uma matéria ideal de tal modo que a linguagem e a língua não existiriam se não visassem esta matéria não constituída linguisticamente.”<sup>343</sup>

Assim, a “língua da realidade” é esta matéria não linguisticamente formada, correlato de toda a língua ou linguagem.

A imagem cinematográfica pode, então, ser definida como esta matéria não linguisticamente formada, em alternativa à ideia de “língua da realidade” (Metz, discípulo de Hjelmslev, e que se interroga sobre esta matéria enquanto distinta da substância, conclui implicitamente que o cinema nada tem a fazer ou a ver com esta matéria pura, uma vez que ela não é formada linguisticamente; de acordo com Deleuze, Metz refere isto mesmo em *Langage et Cinéma*<sup>344</sup>). Sendo inseparável do processo de especificação e do de integração-diferenciação, ou seja, de processos semióticos, a imagem cinematográfica, para Deleuze, é uma matéria semioticamente formada, i.e., definida por processos que nada têm de linguístico. Com efeito, estes processos são descritos por Deleuze como idealmente pré-linguísticos, no sentido em que a matéria não linguística é condição de direito, a condição de possibilidade da imagem cinematográfica.

Deleuze propõe-se interrogar e perscrutar a “natureza” desta matéria semioticamente formada, recorrendo ao trabalho do linguista Gustave Guillaume, com o

---

<sup>343</sup> Deleuze chama a atenção para o facto de Hjelmslev usar a expressão “não semioticamente formada”, e de identificar, como era seu direito, semiótica e linguística. Como para Deleuze se trata precisamente de as separar, confessa algum incómodo nesta formulação, mas considera a sua leitura e apropriação – e consequente substituição de “semiótica” por “linguisticamente formada” – legítima, no sentido da distinção de uma semiótica que em nada pressupõe a língua ou a linguagem. Cf. Cours du 19 mars 1985 e *L’Image-Temps. Cinéma 2*, 44.

<sup>344</sup> Cf. Christian Metz, *Langage et Cinéma*, (Paris: Larousse, 1971), 158.

intuito de extrair da sua obra um conceito adequado a uma melhor explicitação do que entende por essa matéria ideal no campo cinematográfico, já que Hjelmslev refere esta matéria pré-linguística, mas é bastante discreto em relação a ela.

Gustave Guillaume, convocado e citado por Deleuze - que, na mesma aula de 19 de Março, chama a atenção para o facto de o estar a simplificar para efeitos de partilha clara do que lhe interessa -, afirma que “uma palavra (i.e., uma unidade significativa minimal) em todas as suas acepções só tem um sentido.” Este sentido ele denomina-o de “significado de potência”. No entanto, esta palavra, consoante esta ou aquela utilização, vai operar uma espécie de corte instantâneo, precisa Deleuze, sobre o “significado de potência”, vai exprimir um certo ponto de vista sobre ele. E, na medida em que extrai um corte do “significado de potência”, tem, no discurso, um “significado de efeito”. Por sua vez, o “significado de potência” permanece fora do discurso. Sentimos aqui as semelhanças com Bergson, sublinhadas pelo próprio Deleuze, e a proximidade entre este “significado de potência”, o modo como a palavra recorta nele uma imagem instantânea, e o virtual bergsoniano, a matéria inteligível atravessada por movimentos que as imagens vêm interromper.

Assim, o “significado de efeito” exprime o corte que a palavra opera sobre o “significado de potência” em função dos seus usos no discurso. Segundo Guillaume, o significante é apenas a palavra, ou seja, o signo, a unidade significativa, tomada com o seu “significado de efeito”. E este último é uma imagem provisória, instantânea, retirada ao “significado de potência”, que, por sua vez, estando fora do discurso, é pré-significante.

Para Deleuze, o “significado de potência”, de Guillaume, pode ser lido como uma determinação particularmente concreta da matéria de Hjelmslev, tal como ela pode ser interpretada: um refere que a forma, i.e., o signo ou significante, vai projectar a sua malha sobre a matéria ou o sentido; o outro que o signo, em função do seu uso no discurso, vai operar um corte sobre o significado de potência, que é, por sua vez, pré-significante, anterior ao discurso (não no sentido de o preceder de facto, mas de lhe pré-existir em direito). É uma matéria ideal, correlato ideal da linguagem, sem a qual não seria possível falar. Deleuze elogia esta mistura de idealismo e materialismo, também presente em Bergson, por sua vez, contestada pelos linguistas contemporâneos de Guillaume.



No curso supra-mencionado, Deleuze detalha depois os estudos concretos de Guillaume, para que se compreendam os movimentos de pensamento que atravessam a matéria inteligível cinematográfica, à luz do que o linguista sugere para o “significado de potência”. Guillaume debruça-se sobre dois tipos de estudos : os estudos sobre as línguas com artigos, e os estudos sobre o verbo. Ele vai identificar processos semióticos não linguísticos que atravessam o “significado de potência”.<sup>345</sup> Os processos assim definidos por Guillaume são movimentos de pensamento, e neste sentido, o significado de potência, enquanto movimento que é, pode ser explicado como um “psiquismo do significado” ou “psiquismo de potência”. É aliás assim que Guillaume o concebe.

Por seu turno, para Deleuze, como vimos, o cinema não é nem uma linguagem, nem uma língua, mesmo que da realidade; se Pasolini lhe serve para se aproximar do que considera serem as condições prévias do cinema, é o recurso a Hjelmslev e, sobretudo, a Gustave Guillaume que fará o resto.<sup>346</sup> No entanto, como assinala Dork Zabunyan, a invocação, em Deleuze, de condições prévias, i.e., de um sistema virtual como o “sistema das imagens e dos signos pré-linguísticos do cinema”, é inseparável “de um processo de actualização, de criação, de génese, através dos quais estas condições se diferenciam (por exemplo, em ‘grandes filmes’)<sup>347</sup>, ou seja, “a determinação do conteúdo virtual da ideia”, reenvia à “produção de afirmações engendradas finitas”, designando, por sua vez, o processo de fabricação dos filmes.<sup>348</sup> Como bem detecta Zabunyan, tal vai ao encontro da frase de *Différence et répétition*: “a obra de arte reclama-se de uma virtualidade na qual mer-

---

<sup>345</sup> Cf. Gustave Guillaume, *Le problème de l'article et sa solution dans la langue française* (1919; rééd. Paris, Nizet, Québec: Presses de l'Université de Laval, 1974) e Gustave Guillaume, *Temps et verbe* (1929; rééd. Paris: Champion, 1984). Assim, para o caso dos artigos, o artigo indefinido “um” é inseparável de um movimento de particularização : é uma palavra que particulariza – “um homem”, dá como exemplo Deleuze. Em contrapartida, “o”, artigo definido, é inseparável de um movimento de generalização: “O homem é mortal”. Qualquer que seja o seu emprego no discurso, o artigo indefinido tem por “significado de potência” o movimento de generalização e o artigo definido tem por “significado de potência” o movimento de particularização. Cf. Cours du 19 mars 1985.

<sup>346</sup> Cf. *L'Image-Temps. Cinéma 2*, 342-43 e a retoma por Deleuze, nas Conclusões, de Hjelmslev e Guillaume para sublinhar, uma última vez, as diferenças entre o seu projecto semiótico e a disciplina semiológica.

<sup>347</sup> Dork Zabunyan, *Voir, parler, penser au risque du cinéma*, 245.

<sup>348</sup> Ibidem.

gulha”<sup>349</sup> e permite esclarecer o que subentende a pergunta “O que é ter uma ideia em cinema?”. Com efeito, a gênese das ideias cinematográficas coincide com os movimentos e durações que atravessam esta virtualidade, e é por isso que as histórias e narrações vêm depois, pois decorrem deste plano de direito.

Assim, ao mesmo tempo que se reportam a uma imagem do pensamento a cada vez diferente, reenviando para uma História e para uma temporalidade do pensamento, o sentido da “evolução” da imagem-movimento à imagem-tempo não deve ser lido à luz da repetição do cenário de ruptura inaugurado com o modernismo na pintura, como sugere Jacques Rancière<sup>350</sup>; deve, sim, ser apreendido, seguindo a sugestão de Zabunyan<sup>351</sup>, a partir do modo como Bergson concebe a noção de evolução, na sua obra *L'Évolution Créatrice*, com as implicações que tal tem sobre a concepção de História implícita nos *Cinéma*, contrariando, deste modo, a crítica de essencialismo de Rancière. De facto, este último vê na passagem da imagem-movimento para a imagem-tempo, um equivalente da narrativa modernista, de passagem de uma idade da representação para uma idade de procura do próprio de cada médium, no fundo para uma idade estética, nos termos em que abordámos atrás, inaugurada no cinema, como vimos, pelas preocupações dos primeiros teóricos e realizadores, e que, na óptica de Rancière, teriam em Deleuze um prolongamento contemporâneo, por exemplo, quando fala, no volume de *L'Image-Temps*, de enunciados *propriamente* cinematográficos.

Com efeito, a aceção de evolução criativa, em Bergson, influencia a concepção de História dos *Cinéma*, ao torná-la indissociável da noção de virtualidade<sup>352</sup>, permitindo, assim, que ela se esquive ao enquadramento modernista e que a determinação da essência do cinematógrafo não fique refém das premissas em que aquele se funda, o que, por sua vez, constitui o cerne das objecções de Rancière. Como vimos, a noção de matéria sinalética é fundamental para a percepção precisa da semiótica de Deleuze, quer em relação ao que motiva o confronto com a semiologia, quer em relação à nossa outra preocupação, i.e., à melhor compreensão do uso

---

<sup>349</sup> Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, 270, citado por Zabunyan, *Voir, parler, penser au risque du cinéma*, 245.

<sup>350</sup> Jacques Rancière, *La fable cinématographique*, 147.

<sup>351</sup> Dork Zabunyan, *Voir, parler, penser au risque du cinéma*, 214-24.

<sup>352</sup> Cf. a este propósito, Gilles Deleuze, *Le bergsonisme* (1966; rééd. Paris: PUF, 1998), 102-103.

superior da faculdade de falar, no segundo estágio do cinema falado, e ganha certamente em clareza ao ser aproximada da noção de virtual e virtualidade.<sup>353</sup>

### **III. 2.4. As componentes da imagem e os enunciados específica e propriamente cinematográficos: o interstício figural**

“Chamamos ‘enunciado propriamente cinematográfico’ a qualquer acto de palavra que vise um enunciável, ou seja, um encadeamento de imagens retirado de processos ou procedimentos previamente definidos” - de integração e diferenciação, para a imagem-movimento, ordem e série do tempo, para a imagem-tempo.<sup>354</sup> Assim, e à luz do que já foi dito, a dimensão própria destes enunciados cinematográficos deve ser lida em função da passagem de uma imagem de pensamento a outra, da da imagem-movimento à da imagem-tempo, e da transformação ou evolução da matéria inteligível que lhes está associada; ao mesmo tempo, essa mutação é indissociável da abordagem do problema das relações entre o cinema e os actos de palavra, já que o enunciável da imagem-tempo caracteriza-se pelo aparecimento de enunciados propriamente cinematográficos, que se distinguem dos anteriores enunciados linguísticos com os quais o enunciável da imagem-movimento entrava em relação, e que Deleuze refere como enunciados especificamente cinematográficos. Na sequência do problema do essencialismo – a questão do movimento, como dado primeiro das imagens -, surge então o problema das relações do cinema aos actos de palavra; através dele Deleuze aborda o estatuto do falado no seio do cinema moderno, que, por seu turno, permite elucidar a virtualidade cinematográfica referida, a partir da noção de enunciável.

Deleuze, no segundo e nono capítulos, e nas Conclusões de *L'Image-Temps*, recorre ao termo enunciável para evidenciar e reiterar as suas diferenças em relação ao projecto semiológico; a matéria sinalética do cinema, as suas imagens e signos, seriam equiparáveis não a enunciações ou enunciados, mas a um enunciável:

---

<sup>353</sup> Cf. a este propósito Dork Zabunyan, *Voir, parler, penser au risque du cinéma*, 215.

<sup>354</sup> Cf. Deleuze, Cours du 26 mars et cours du 18 juin 1985.

É uma condição, em direito anterior ao que condiciona. (...) Queremos dizer que, logo que a linguagem se ampara desta matéria (e fá-lo necessariamente), então dá lugar a enunciados que vêm dominar ou mesmo substituir as imagens e os signos, e que reenviam por sua conta aos traços pertinentes da língua, sintagmas e paradigmas, diferentes em tudo daqueles de onde se tinha partido. Devemos igualmente definir, não a semiologia, mas a “semiótica”, como o sistema das imagens e dos signos independentemente da linguagem em geral. Quando lembramos que a linguística é apenas uma parte da semiótica, não queremos dizer, como para a semiologia, que há linguagens sem língua, mas que a língua só existe na sua reacção a uma matéria não-linguística que ela transforma. É por isso que os enunciados e as narrações não são um dado das imagens aparentes, mas uma consequência que decorre dessa reacção. A narração é fundada na própria imagem, mas não é dada. Quanto à questão de saber se há enunciados propriamente cinematográficos, intrinsecamente cinematográficos, escritos no cinema mudo, orais no cinema falado, é uma questão diferente, que incide sobre a especificidade desses enunciados, sobre as condições da sua pertença ao sistema das imagens e dos signos, em resumo sobre a reacção inversa.<sup>355</sup>

Esta reacção inversa é o que Deleuze procura descrever e explicitar, na aula de 18 de Junho de 1985, recorrendo à formulação “recarregar o enunciável”:

Se o movimento da linguagem, é o de apanhar o enunciável na malha dos enunciados, todo o movimento do cinema, é o de projectar os enunciados que produz e de que se serve (...) para recarregar o enunciável, ou seja, o conjunto das imagens e dos signos (como uma contra-entropia).<sup>356</sup>

Ou seja, os enunciados tornam-se especificamente cinematográficos na medida em que são retomados pelo “sistema de imagens e signos pré-linguísticos” - “a imagem lida, no cinema mudo, a componente sonora da imagem visual, no primeiro estágio do falado, a imagem sonora ela própria, no segundo estágio do falado.”<sup>357</sup>

Por sua vez, é este enunciável, os processos de pensamento que o atravessam, no modo como os enunciados de linguagem são por eles tomados e os reinvestem, que irão determinar as mutações que os actos de palavra cinematográficos irão sofrer; neste sentido, a revolução técnica que permite a passagem do mudo ao falado não traduz, para Deleuze, no modo como afecta os enunciados cinematográficos, “um

---

<sup>355</sup> Deleuze, *L'Image-temps*. *Cinéma* 2, 44-45.

<sup>356</sup> Deleuze, Cours du 18 juin 1985.

<sup>357</sup> Deleuze, *L'Image-temps*. *Cinéma* 2, 343.

acontecimento essencial na evolução do cinema”<sup>358</sup>; apesar de não deixar de implicar uma nova função do olho, esta inclusão do falado na imagem visual como uma das suas componentes, corresponde a um primeiro estágio do falado que continua, no entanto, a integrar a psico-mecânica que define o sistema da imagem-movimento: “com o som, a palavra e a música, o circuito da imagem-movimento conquista uma outra figura, outras dimensões e componentes; mantém contudo a comunicação da imagem e de um todo tornado cada vez mais rico e complexo.”<sup>359</sup>

Abrimos aqui um parêntesis, para retornar à noção de enunciável, enriquecida agora por um aprofundamento da sua ligação à questão do sentido, a partir das elucidações sobre a questão que Deleuze fornece na aula de 18 de Junho de 1985, de modo a clarificar este movimento de reacção e reacção inversa do enunciável e dos enunciados no interior do próprio cinema. De facto, o enunciável identificado com o significado de potência e com a matéria extra-linguística de Hjelmslev, aponta no mesmo sentido de uma matéria própria à linguagem, mas que não seria ela própria linguística. Para Deleuze, o sentido é isto, o sentido de uma proposição, o sentido de um enunciado, é precisamente esta matéria, este movimento ou processo sobre o qual o signo opera um corte ou toma um ponto de vista. Segundo Bergson, nas palavras de Deleuze, “quando falamos vamos do sentido ao signo e não o inverso, é preciso instalarmos-nos no sentido, ou seja, no domínio do comum, de um mínimo de ‘senso comum’”<sup>360</sup>, ou do que Deleuze chama também de um problema comum, para formar as frases. As frases formam-se, assim, sendo arrancadas a esta matéria pré-linguística (não é uma matéria, afirma simultaneamente Deleuze. Só a apreendemos através dos cortes de linguagem.)

Deleuze usa a palavra enunciável porque, justamente, recolhe a ideia de potencialidade e não se confunde com o enunciado, sendo ao mesmo tempo o que o possibilita, já que todo o enunciado é um ponto de vista sobre o enunciável.

---

<sup>358</sup> Ibidem.

<sup>359</sup> Ibid., 314.

<sup>360</sup> Sublinhar este movimento que vai do sentido ao signo, contrariando aquilo que é o nosso entendimento ordinário desta relação, não é sem afinidades com o que Deleuze reconhece ser a inversão operada por Lyotard em *Discours, figure*, uma inversão da relação entre a figura e o signo: o figural seria o nome para essa anti-dialéctica, em que “a cadeia significante dependeria dos efeitos figurais, e não o contrário”, i.e., a figura a decorrer do significante. Estes pontos de contacto ganham coerência através da ideia, já assinalada, de uma ambição, comum aos dois autores, de constituição de uma semiótica não linguística.

O cinema é para Deleuze a representação do enunciável: não é nem uma língua, nem linguagem; é um conjunto de imagens e de signos (que constitui o enunciável). Ou seja, no cinema haveriam dois grandes tipos de enunciáveis, o da imagem-movimento e o da imagem-tempo, constituídos pelos seus respectivos signos; assim, o movimento seria um tipo de enunciável e os processos temporais seriam outro tipo de enunciável.

Ora, se o cinema não é uma linguagem, ele compreende uma linguagem, e de facto ele tem presente no seu interior, os enunciados mudos, i.e., que podem ser lidos, e os diferentes enunciados falados. No entanto, se o cinema produz enunciados, estes só se tornam cinematográficos na medida em que são projectados no enunciável, recarregando o conjunto das imagens e dos signos.

Para se perceber o que significa este movimento de verso e reverso do enunciável e dos enunciados, Deleuze dá o exemplo de todo um cinema que se mantém próximo de um puro enunciável, que não se actualiza num enunciado - por exemplo, o cinema dos espaços vazios e desconectados, espaços de pura potencialidade de acontecimentos, em que o acontecimento não está dado - e que exhibe a operação pela qual os enunciados cinematográficos, “re-dão” o enunciável.

Deleuze diz que reencontra no cinema uma questão que o perseguia na Filosofia: “O que é o sentido de uma proposição?” e cuja resposta é, para ele, indissociável da tradição estóica e seus prolongamentos na Idade Média. Com efeito, os estóicos respondem à pergunta “o que é o sentido de um enunciado?” afirmando que “o sentido de um enunciado é o exprimível”. E o exprimível, para os estóicos, “é uma entidade que não tem existência” (isto não significa, alerta Deleuze, que se trate de uma entidade mental, apenas que o “ser” não se esgota nas entidades existentes). Distinguem, portanto, as componentes do enunciado (que são físicas, fonéticas, etc.), o estado de coisas a que se refere o enunciado (o objecto, que pode ser físico e mental ou psicológico - o imaginário também está do lado objecto), e ainda uma terceira instância, o sentido, que será o que permite a ligação entre as palavras e as coisas, enunciado e objecto, ou seja, a designação, o que liga a Linguística ao referente, ao designado - o exprimível.

O exprimível, ou o sentido, não se confunde com a significação; a significação são os conceitos lógicos que correspondem às palavras. Na perspectiva de Deleuze, os

estóicos sentem a necessidade de dar ao exprimível uma formulação diferente da do enunciado e aplicam as formas nominais do Infinitivo ou do Particípio para tal. Por conseguinte, o exprimível, por exemplo, de “Deus é...”, ou do seu contrário, “Deus não é...”, seria “Deus ser” ou “Deus sendo”.

O exprimível não é nem um objecto, nem um conceito, mas uma entidade: por um lado, reenvia à proposição e, por outro, é o atributo lógico da coisa, do estado de coisas:

por um lado, é o atributo lógico do estado de coisas, que não convém confundir com as suas qualidades físicas, e por outro é o exprimível da proposição, que não convém confundir nem com os elementos da proposição, nem com os conceitos que a proposição põe em jogo. No entanto, esta entidade é da ordem da insistência e não da existência.

A noção de sentido ou matéria, o enunciável e o exprimível não corresponde nem aos estado de coisas, nem às proposições, mas é o que explica que as proposições se refiram aos estados de coisas.<sup>361</sup>

Baseando-se nos estóicos, o exprimível é, pois, para Deleuze, indissociável do sentido que damos a uma proposição, na medida em que o sentido é o problema colocado pela proposição, sem que esse problema seja enunciado, seja explicitado pelo enunciado; é o problema ao qual a proposição se refere e que não é dizível.

Como é que isto se repercute na imagem cinematográfica? Nos termos de Deleuze, por um lado, ela reenvia para um estado de coisas, para um referente, mas não é isso que a define - todas as outras imagens enviam igualmente para um referente; por outro, “o que conta é que, se posso assimilar enunciados a tudo o que me apresenta um estado de coisas, ou seja, às imagens, por exemplo, tal não me diz ainda aquilo para que a imagem reenvia, e que é mais profundo do que o estado de coisas.”

362

---

<sup>361</sup> Deleuze, Cours du 18 juin 1985.

<sup>362</sup> Para Deleuze, este sentido, esse significado de potência, esta matéria, enquanto processo de temporalização, enquanto estrutura de movimento, não é dada senão pelo cinema. E em que tipo de enunciado vai ser expressa? Enquanto enunciável e exprimível, a imagem-movimento encontra o seu enunciado “no monólogo interior alargado aos limites do mundo”. O modelo do cinema clássico é o monólogo interior, o monólogo interior do espectador. Por sua vez, a imagem-tempo encontra o seu enunciado no discurso indirecto livre. Este tem figuras muita diversas, de Pierre Perrault a Glauber Rocha, passando por Jean Rouch. Cf. Deleuze, Cours du 18 juin 1985.

A questão da literalidade da imagem não deixa de ecoar aqui: a imagem tem a sua própria realidade, mas esta não coincide com a realidade *a priori* para que a imagem reenvia. As várias dimensões da imagem devem ser sempre consideradas literalmente, o que significa que devem ser consideradas em função da realidade da própria imagem, ou seja, não daquilo que é representativo de um estado de coisas, mas daquilo que a imagem exprime, enquanto ela exprime um exprimível, a imagem-movimento ou a imagem-tempo, e não enquanto designa um estado de coisas. Daí, a dimensão narrativa, ou figurativa, como decorrendo, para Deleuze, do enunciável, da matéria sinalética do cinema, e não da aplicação de diferentes níveis de leitura ou significação - sintagmático, paradigmático - à imagem cinematográfica <sup>363</sup>, a partir da sua assimilação a um enunciado analógico. Isto significa que os esquemas de pensamento não têm por objecto a realidade, mas sim o enunciável, as possibilidades ou potencialidade nele contida. O enunciável ou exprimível é assim um sistema virtual em movimento que mantém uma relação recíproca com a linguagem, que dele se apodera; esta deixa de ser, assim, entendida como um código intemporal para, através do movimento de reacção inversa, a partir do qual se projecta no enunciável, de um certo modo espelhar o conjunto de problemas que o cinema se coloca e a sua transformação ao longo da História; este conjunto de problemas corresponde “às insistências, aos campos problemáticos” que caracterizam o exprimível e “que condicionam a diferenciação (e a diferenciação) no interior do meio onde eles se incarnam.” <sup>364</sup> É assim que, “quando Deleuze evoca a existência de um falado propriamente cinematográfico”, não se trata de “considerá-lo em referência apenas ao poder específico do

---

<sup>363</sup> “Sou especialmente hostil à noção de diferentes níveis: um primeiro, um segundo, um terceiro nível de sentido, compreensão ou apreciação. O que funciona no segundo nível funciona também no primeiro. O que falha no primeiro nível permanece uma falha em todos os níveis. Qualquer imagem é literal e tem de ser tomada literalmente. Quando uma imagem é plana não devemos atribuir-lhe, mesmo que em pensamento, uma profundidade que a desfiguraria. O que é mais difícil é apreender as imagens tal como elas se apresentam, na sua imediatez. E quando um realizador diz, ‘trata-se apenas de um filme’, isto corresponde ainda a outra dimensão da imagem que devemos tomar literalmente. Como dizia Vertov, existem várias vidas distintas que devem ser consideradas em conjunto: uma vida para o filme, uma vida no filme, uma vida do filme, etc. Em qualquer dos casos, uma imagem não representa uma qualquer realidade anterior; ela tem a sua própria realidade.” Gilles Deleuze, “Portrait of the philosopher as a Moviegoer”, in *Two regimes of madness. Texts and Interviews, 1975–1995* (NY: Semiotexte/Smart Art, 2007), 213.

<sup>364</sup> Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, 267, citado por Dork Zabunyan, *Voir, parler, penser au risque du cinéma*, 245. Dork Zabunyan relembra a distinção entre diferenciação e diferenciação (*différentiation* e *différenciation*, em francês), para Deleuze, retomando os termos deste em *Différence et répétition*: a primeira, para o cinema, corresponderia às condições de direito, à matéria ideal, ao processo “de determinação do conteúdo virtual da ideia”, e a segunda, ao remeter para “a produção de afirmações engendradas finitas”, corresponde “ao processo de fabricação dos filmes”.



médium, mas enquanto ele reenvia antes de qualquer outra coisa, a um problema no cinema desde logo implicado neste médium, mas que este não explica.”<sup>365</sup> Enquanto ele reenvia, por conseguinte, a uma insistência, o sentido ou enunciável, enquanto conjunto de problemas que o cinema coloca, e que constituem o seu fundamento, a sua condição de direito; isto, no sentido em que a determinação deste campo problemático é contemporânea da emergência das soluções correspondentes, e não “insiste” fora delas.<sup>366</sup> Assim, a significação da imagem cinematográfica não pode estabelecer-se com base na sua relação analógica com um dado referente; ela não retira o seu sentido da existência de um estado de coisas para que remete; não é aí que ele se funda, mas sim na matéria sinalética enquanto campo problemático e insistente, de carácter virtual<sup>367</sup>, que põe em ligação “‘a interioridade (do cinema) e a exterioridade do ser’ (se bem que ele não se reduza a essa exterioridade, pertencendo em primeiro lugar a um exterior - *dehors* - que lhe é irreduzível)”<sup>368</sup>, i.e., que põe em relação as operações e procedimentos cinematográficos e “os processos de pensamento e movimentos problemáticos.”<sup>369</sup>

Assim, se surge um cinema das imagens ópticas e sonoras puras, e depois um cinema verdadeiramente áudio-visual, que reflecte certas soluções estéticas trazidas pelos cineastas, como o privilégio do interstício da imagem-tempo, é porque estas se tornam a tradução de um exterior problemático que é a condição do seu aparecimento; elas são o sinal da persistência do problema da perda de mundo, i.e., a sua génese recobre o que é da ordem de uma ontologia da ausência, indissociável da ruptura sensorio-motora do homem em relação ao mundo: a perda de referências, o afundamento dos cânones teóricos, no fundo a insinuação da desadequação por todo o lado da experiência do intolerável, que se seguiu à segunda grande guerra. Ou seja, a imagem-tempo permite a Deleuze descrever os cinemas do pós-guerra, a partir da necessidade

---

<sup>365</sup> Zabunyan, *Ibid.*, 216.

<sup>366</sup> Cf. Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, 141-142 e 212.

<sup>367</sup> O termo, em Deleuze, não reenvia para uma dimensão indefinida; o virtual deleuziano é determinado, ou seja, neste caso, a matéria sinalética caracteriza-se por uma virtualidade problemática, ou é atravessada por problemas cujo carácter é virtual, no sentido, precisamente do que é da ordem da insistência, e que se afirma não pela existência, mas pela dimensão imperativa do que persiste como condição da própria imagem. Cf. Zabunyan, 255.

<sup>368</sup> Gilles Deleuze, *Logique du sens*, 216, citado por Dork Zabunyan, *Voir, parler, penser au risque du cinéma*, 255.

<sup>369</sup> Zabunyan, *Voir, parler, penser au risque du cinéma*, 255.

de “encontrar novos signos” para responder ao problema da experiência do século e do seu carácter intolerável. São signos que metem o cinema em relação com o exterior, com as forças que atravessam este exterior, e que neste sentido passam a interiorizar a instabilidade do exterior nos termos do cinema; ou seja, uma instabilidade figurativa, no sentido positivo da expressão, substitui o determinismo figurativo da imagem-movimento, espelhando o descentramento do homem e o seu desligamento do mundo. Se tais cinemas podem ser olhados como “antropologias do descentramento”, é na medida em que se constituem como exercícios figurais, cujos signos operam “sobre a viabilidade da figura humana ou da sua impossibilidade de ser”, e que, por conseguinte, se encontram “investidos de formular”, retomando os termos de Nicole Brenez, “uma proposição ontológica, sob um modo de pensamento em que o ser não precede necessariamente a sua figuração, em que, igualmente, o ser não está necessariamente orientado para a figuração, ou seja, para a representação.”<sup>370</sup> Assim, trata-se, para o pensamento, simultaneamente de se expor a este desligamento, e de o contrariar, de o afrontar, os signos cinematográficos da imagem-tempo manifestando o imperativo deste confronto, a partir nomeadamente do conceito de interstício. É ele que vai dar sentido, por exemplo, aos actos de palavra no cinema moderno.

Este trabalho cinematográfico sobre os signos do desaparecimento e do retorno da figura humana, é reconhecível em vários filmes dos nossos dias e mobiliza, em termos de dispositivo cinematográfico, não só a imagem visual, mas também a imagem sonora, sobretudo a palavra, ou os enunciados no interior dos filmes – enunciados que não servem um modelo narrativo-representativo, mas permitem igualmente assinalar a dianteira do figural no cinema, quer por via da desfiguração daquele, como vimos no capítulo precedente, quer por via da instauração de uma ruptura em relação a ele, ou seja, em relação à imagem-movimento de que decorre. Neste último caso, manifesta-se paradoxalmente na literalidade que caracteriza o falar no cinema moderno, à semelhança do mostrar, uma vez que as harmónicas do som e da imagem, que permitiam a construção de figuras, de metáforas, desaparecem, e dão lugar aos chamados acordos dissonantes. Esta nova articulação do enunciável, da matéria sinalética com os enunciados especificamente cinematográficos, uma articulação disjuntiva, chamamos-lhe figural, em homenagem a Lyotard, e também por

---

<sup>370</sup> Nicole Brenez, “The ultimate journey: remarks on contemporary theory”, *Screening the past*, 2 (1997).

revelar um movimento da matéria sinaléctica não mais subordinado à história, à narração. Paradoxalmente o figural é, aqui, o que está para designar todo um trabalho de destruição das figuras, consonante justamente com o quebrar do encadeamento de imagens por associação e a produção de figuras subsequente, por semelhança e contiguidade, as metáforas e as metonímias, característico do cinema clássico; esta metamorfose da matéria sinaléctica do cinema emerge associada ao problema colocado pelo cenário de destruição do humano que se seguiu à segunda guerra, nomeadamente com os campos de extermínio. Os acordos dissonantes que a caracterizam, traduzem de um modo imanente, através de uma variedade de expressões cinematográficas, o problema do des-ligamento do mundo, como vimos, cuja tonalidade em Deleuze não é apocalíptica. Na verdade, trata-se de usar a disjunção para procurar restabelecer a crença no mundo: a ligação efectua-se na própria disjunção. O uso da disjunção entre o ver o falar no cinema moderno vai precisamente neste sentido. A desadequação entre as duas faculdades, que espelha o intolerável da desadequação ao mundo como o impensado que o cinema tem de pensar - ou seja, o cinema passa a ser um cinema das situações que fazem ver e ouvir o que deixa de ser justificável em termos de uma resposta ou de uma acção, como acontecia com o cinema clássico (este produzia uma configuração do ver e do dizer em consonância com o determinismo do esquema sensorio-motor) -, traz para primeiro plano o intervalo que as separa. E este interstício, que aponta para os limites de cada uma das faculdades, fazendo-as aceder a um exercício superior, é também o lugar de ocorrência do pensamento e do seu uso igualmente superior.

Se podemos reconhecer no monólogo interior, tal como definido por Eisenstein, semelhanças com a matéria sinaléctica característica do cinema, tal como o demonstra a aproximação que Deleuze enceta entre os dois, no capítulo *Image et pensée*, no entanto, dado que enquanto imagem-movimento ela se constitui de dois processos que formam o seu sistema – integração e diferenciação, como vimos - tal identificação não torna os actos de palavra dissociáveis do cumprimento de determinadas funções narrativas e relativas à psicologia de personagens. Estamos a falar de uma matéria sinaléctica em que a palavra não vale por ela própria e a sua valorização, enquanto tal, confunde-se com um processo de pensamento composto por dois momentos, indissociáveis, mas ao mesmo tempo distintos: o que vai das imagens-movimento ao todo que elas exprimem e o que vai do todo pressuposto às imagens

que o exprimem, na sua dimensão fragmentária, plástica, de matéria sinalética. Em Eisenstein, sendo que os dois momentos são inseparáveis, o primeiro momento é o que vai da imagem ao pensamento (seguindo uma onda de choque que vai do “eu sinto” ao “eu penso” <sup>371</sup>), e o segundo o que regressa do pensamento à imagem, em sentido inverso. Diz Deleuze, reenviando para Eisenstein:

neste segundo momento, não vamos mais da imagem-movimento ao pensamento claro do todo que ela exprime, vamos de um pensamento do todo, pressuposto, obscuro, às imagens agitadas que o exprimem (...) É deste ponto de vista, que as imagens constituem uma massa plástica, uma matéria sinalética carregada de traços de expressão, visuais, sonoros, sincronizados ou não, zigzags de formas, elementos de acção, gestos e silhuetas, sequências asintáticas. É uma língua ou um pensamento primitivos, ou antes um monólogo interior, um monólogo bêbado, operando por figuras, metonímias, sinédoques, metáforas, inversões, atracções. <sup>372</sup>

Neste sentido, temos uma palavra no cinema mudo e no primeiro estágio do falado, cuja valorização material ou figural - que decorre do facto da imagem-movimento comportar traços de modulação de toda a espécie, sensoriais (visuais e sonoros), cinéticos, intensivos, rítmicos, tonais e verbais (orais e escritos) - , não é senão um dos momentos que caracterizam o sistema da imagem-movimento e definem a operatividade do esquema sensorio-motor enquanto garante do enca-deamento das imagens entre si <sup>373</sup> - o momento da diferenciação do todo em imagens que o exprimem e que operam por figuras.

Já na imagem-tempo, com a deslocação do monólogo interior, que se torna discurso indirecto livre, é a própria matéria sinalética do cinema que se altera, uma vez que o todo é substituído pelo exterior, ou seja, pela entrada de um exterior que

---

<sup>371</sup> Zabunyan, 253.

<sup>372</sup> Deleuze, *L'Image-Temps. Cinéma 2*, 207.

<sup>373</sup> Como vimos no primeiro capítulo, uma certa deslocação do figural para o campo da análise cinematográfica supõe precisamente a existência de várias dimensões da imagem cinematográfica, uma figural e outra narrativa, uma metafórica e outra metonímica, etc., mesmo se é suposto as duas entrarem em relações. Veja-se o que foi dito a propósito de Tom Conley e da noção de hieróglifo, inspirada precisamente em Eisenstein. De certo modo, estas duas dimensões, parecem coincidir com o modelo de saber ou com a imagem de pensamento clássica, tal como a define Deleuze, e que se caracteriza pela articulação e rotação de dois movimentos, um paradigmático e outro sintagmático, para usar termos da linguística moderna, que segundo Deleuze encaixa neste velho esquema: “ se chamo paradigma à escolha entre unidades semelhantes sob certos aspectos, de um lado reencontro o eixo das imagens com a similitude e a semelhança, e do outro lado reencontro o eixo da integração e da diferenciação, com a unidade integrante do sintagma, que integra as suas próprias partes, e a diferenciação no paradigma com a escolha de uma unidade em detrimento de outra.” Cf. Deleuze, Cours du 20 novembre 1984.

põe em causa a totalidade do mundo e o encadeamento das imagens e se traduz na inevitabilidade da produção de interstícios entre as imagens. Assim, numa primeira fase, o monólogo interior estilhaça-se e dá lugar a “escombros, fragmentos anónimos: os estereótipos, os clichés, as visões e fórmulas todas feitas (que) conduziam no sentido de uma decomposição o mundo exterior e a interioridade dos personagens.”<sup>374</sup>

No entanto, se os clichés eram ainda uma forma de manter uma aparência de unidade entre o homem e o mundo, o que se irá seguir será uma transformação mais profunda, que é a face positiva deste primeiro golpe disferido sobre o monólogo interior.

Neste sentido, o monólogo interior pressupõe um enunciável, recortado por operações de pensamento que garantem um ir e vir entre uma unidade significativa, que reúne uma homogeneidade “entre a maneira de ver do autor, dos personagens e o modo como o mundo é visto”, e as figuras com que opera, elas próprias significativas. Por sua vez, o discurso indirecto livre - que vem substituir o monólogo interior na imagem-tempo, quando esta se torna directa -, supõe uma matéria sinaléctica feita de sequências de imagens, em que as imagens valem por si, sem que hajam harmónicas da imagem, mas apenas acordos dissonantes e cortes irracionais. Trata-se de mostrar que o processo de disjunção entre imagens, que o conceito de interstício põe em obra, é essencial para apreender a matéria sinaléctica da imagem-tempo: “deixam de existir

---

<sup>374</sup> Deleuze, *L'Image-Temps. Cinéma 2*, 237-38. À semelhança do que acontecia para a ruptura com a imagem clássica do pensamento na filosofia, em que desaparece a adequação entre o homem e o mundo, o espírito e a natureza, na qual assentava o saber, o conhecimento, que era o seu modelo (a natureza não indiferente de Eisenstein, ou seja, nos termos de Deleuze, a cumplicidade entre a natureza e o homem, o que implica que a natureza não é indiferente ao homem e o homem não é indiferente à natureza). O saber, segundo esta imagem clássica, seria informar; conhecer seria receber uma forma, seria devir semelhante do ponto de vista da forma, seria não só receber a forma sensível da coisa, mas também conhecer no sentido inteligível, conhecer as formas inteligíveis, não apenas as qualidades, mas as essências das coisas. A este propósito consultar a aula de 13 de Novembro de 1984, onde Deleuze aborda o modelo do conhecimento a partir de Aristóteles e de São Tomás de Aquino, recorrendo ao poeta Paul Claudel e ao resumo que este faz das teses daqueles, a partir da relação entre conhecer e conhecer (em francês, *co-naître* e *connaître*). “Kant corresponderia ao primeiro sinal de ruptura com este modelo, e os seus desenvolvimentos posteriores a Aristóteles, pois para aquele filósofo o conhecimento não seria mais do que uma modalidade do pensamento, a relativa à natureza sensível. Só esta pode ser informada pelas formas do nosso pensamento.” Com efeito, tudo o que é da ordem da natureza inteligível e supra-sensível não pode ser conhecido, pois a condições de possibilidade do conhecimento restringem o conhecimento a aplicar-se apenas aos fenómenos sensíveis. Segundo Deleuze, para Kant, esta ordem inteligível existe não para ser conhecida, mas para ser pensada: o mundo supra-sensível não pode ser conhecido, mas pode ser pensado, aliás, deve ser pensado, porque somos seres morais, e “a natureza supra-sensível é a condição sob a qual os seres morais constituem uma comunidade.” O conhecimento passa a ser uma maneira de pensar entre outras e daí a fórmula de Kant de substituição do saber pela crença, invocada por Deleuze. O pensamento enquanto pensamento engendra as suas próprias crenças.

acordos perfeitos e “resolutos”, apenas acordos dissonantes ou cortes irracionais, pois já não há harmónicas da imagem, apenas tons “desencadeados” que formam a série.”<sup>375</sup> Assim, as séries e acordos dissonantes respondem à problemática que orienta o cinema moderno, a saber, que o autor, os personagens e o mundo deixam de coincidir num mesmo *circuito*, “no interior do qual o choque das imagens funcionaria de igual modo para todos”<sup>376</sup>, espelhando a quebra de ligação ao mundo característica da ruptura sensório-motora, e a consequente ligação que se estabelece para além da desunião:

seja o autor que se exprime por intercessão de um personagem autónomo, independente, diferente do autor ou de qualquer papel fixado pelo autor, seja o personagem que age e fala ele próprio como se os seus próprios gestos e as suas próprias palavras fossem desde logo reportadas por um terceiro. O primeiro caso é o do cinema chamado impropriamente de “directo”, em Rouch, em Perrault; o segundo, o de um cinema atonal, em Bresson, em Rohmer.<sup>377</sup>

Por sua vez, o serialismo supra mencionado decorre de, i.e., tem como condição ou fundamento, um processo de temporalização, ou seja, a série do tempo é o movimento de pensamento que opera sobre a matéria sinaléctica da imagem-tempo<sup>378</sup>: “(...) A série do tempo reúne o antes e o depois num devir (*Portrait of Jason* (1967), de Shirley Clarke, é exemplar disto mesmo) ao invés de os separar: o seu paradoxo é introduzir um intervalo que dura no próprio momento.”<sup>379</sup> Zabunyan acrescenta:

este paradoxo é também o do interstício que, tornando-se ‘irreduzível’ às imagens visuais e sonoras que ele mete em relação, corresponde ao momento em que ‘o intervalo se liberta’, doravante emancipado do esquema sensório-motor. É na medida em que o intervalo sofre uma tal emancipação que deixa de haver lugar para considerar o antes e o depois como simplesmente empí-

---

<sup>375</sup> Deleuze, *L'Image-Temps. Cinéma 2*, 238. Segundo Zabunyan, estaríamos aqui em plena inscrição da doutrina das faculdades no centro da matéria inteligível da imagem-tempo: os acordos dissonantes característicos da imagem-tempo seriam uma “forma de mostrar de novo que esta doutrina estabelece uma relação fundamental com o tempo, com a ‘origem ou fundação do tempo’ (Kant e o ‘tempo está fora dos seus eixos’). Tal é ainda confirmado pelo facto de o conceito cinematográfico de corte irracional, ao qual o de interstício está associado e do qual depende a montagem moderna, supor um modo de encadeamento ou reencadeamento entre imagens (visuais e sonoras) que responde ao tipo de comunicações e acordos entre as faculdades consideradas no seu uso superior (Deleuze escreve: ‘os acordos dissonantes ou cortes irracionais’, como também ‘o limite ou o interstício’).” Zabunyan, 257.

<sup>376</sup> Zabunyan, 256.

<sup>377</sup> Deleuze, *L'Image-Temps. Cinéma 2*, 239.

<sup>378</sup> Cf. Zabunyan 259-261.

<sup>379</sup> Deleuze, *L'Image-Temps. Cinéma 2*, 202.

ricos; ao contrário, ele constitui uma imagem-tempo directa, ‘que quebra a sucessão cronológica do tempo’, que põe em causa a sucessão homogénea do curso do tempo.”<sup>380</sup>

Neste sentido, a série do tempo, enquanto processo que anima a matéria ideal da imagem-tempo, envolve um método, ao nível da imagem, que é o da constituição de séries de imagens, visuais, sonoras, (re)encadeadas segundo acordos de dissonância, e ao mesmo tempo implica uma caducidade da narração cinematográfica e do seu modelo de verdade.<sup>381</sup> Um novo modo de narração com consequências para o cinema de ficção e para o cinema dito documental, substitui a anterior adequação entre imagens objectivas e subjectivas, em proveito de uma contaminação mútua, que define as potências do falso<sup>382</sup>: “As imagens objectivas e subjectivas perdem a sua distinção, mas também a sua identificação, em proveito de um circuito em que elas se substituem em bloco, ou se contaminam, ou se decompõem e recompõem.” A narração “clássica” dá lugar ao discurso indirecto livre e este à função de fabulação<sup>383</sup>, que se caracteriza pelo acto de palavra de fabulação.

---

<sup>380</sup> Zabunyan, 262. Deleuze, *L'Image-Temps. Cinéma 2*, 202.

<sup>381</sup> Este caracteriza-se pela discriminação entre o “que vê a câmara (pólo objectivo), o que vê o personagem (pólo subjectivo), e pelo “antagonismo possível e a resolução necessária dos dois.” Deleuze, *L'Image-Temps. Cinéma 2*, 195.

<sup>382</sup> Em Deleuze, poderíamos dizer, retomando Rodowick que o agente do figural é o tempo, na medida em que é o tempo que engendra “uma *mise en crise* da verdade. Não do seu simples conteúdo empírico. É a forma, ou melhor, a força pura do tempo que põe em crise a verdade” (Deleuze, *L'Image-Temps*, 170), ou seja, que põe em causa o modelo do saber. Segundo Zabunyan (*Voir, parler, penser...*, 261), a noção de potência do falso deve ser entendida nesta perspectiva de *mise en crise*; designa “a potência do devir que constitui as séries escapando ao modelo de verdade previamente definido.” (Deleuze, *L'Image-Temps*, 360) Também em Lyotard, embora diversamente (Cf. Lyotard, *Discours/figure*, 275), o espaço sistémico do saber dá lugar ao espaço topológico do inconsciente e ao figural enquanto novo *topos* do pensamento (um novo modo de pôr em relação o interior do pensamento e o exterior do ser, o discurso e a figura), que é igualmente um modo de pôr em causa a ligação entre o modelo de saber, a verdade e a significação: “A verdade não se encontra na ordem do conhecimento (leia-se do saber, da significação), ela encontra-se na sua desordem, como um acontecimento.” Lyotard, *Discours, figure*, 136.

<sup>383</sup> “O que o cinema deve apreender não é a identidade de um personagem, real ou fictício, através dos seus aspectos objectivos e subjectivos. É o devir do personagem real quando ele se mete ele próprio a ficcionar. (...) O personagem não é separável de um antes e de um depois, mas que ele reúne na passagem de um ao outro. Ele torna-se ele próprio um outro, quando começa a fabular sem nunca se tornar fictício. E o cineasta, por sua vez, torna-se um outro quando usa como interceptores personagens reais que substituem em bloco as suas ficções pelas efabulações deles próprios.” O cineasta moderno é aquele que declara como Rimbaud *je est un autre* (Godard usa esta frase a propósito de *moi, un noir*, de Jean Rouch). Estamos perante uma visão indirecta livre, que pressupõe um duplo devir do autor e do personagem e que contrasta com a unidade do “monólogo interior”. Deleuze, *L'Image-Temps. Cinéma 2*, 196.

Como é que a nova matéria sinalética da imagem-tempo, e os processos seriais de temporalização <sup>384</sup> que a atravessam como condição do discurso indirecto livre e do acto de fabulação, se traduzem, ao nível das componentes da imagem, em acordos dissonantes entre o ver o falar, em que a faculdade de falar se torna autónoma e o cinema audiovisual? Em *Les Composantes de l'Image*, Gilles Deleuze, aborda em detalhe os enunciados propriamente cinematográficos que caracterizam os registos do cinema mudo, clássico e moderno. Do mudo ao clássico, o acto de palavra passa de lido a ouvido, acedendo à interacção com a imagem: a imagem torna-se legível a partir da palavra, e esta, dependente da imagem, revelando a sua trama. Daqui Deleuze desenvolve, depois, uma segunda ruptura, agora não entre mudo e falado, mas entre clássico e moderno. Pois, “o moderno implica um novo uso do falado, do sonoro e do musical.” É uma nova independência do acto de palavra, por relação com o encadeamento das acções e reacções, que se torna por si mesmo uma imagem sonora autónoma. Por seu turno, a imagem torna-se tanto mais fundadora de si mesma, quanto a palavra o devém também. Ela torna-se legível, mas num sentido novo; o cinema moderno caracteriza-se, assim, pela autonomização das duas imagens, a sonora e a visual, e supõe a disjunção do visual e do sonoro, bem como o acordo dissonante dos dois.

No último parágrafo de *Les composantes de l'image*, Deleuze assinala: “que com o cinema moderno, surge uma utilização da voz muito especial, que poderíamos chamar de estilo indirecto livre, e que ultrapassa a oposição do directo e do indirecto”. O novo uso do falado no cinema moderno surge, assim, associado a uma tendência para o discurso indirecto livre. Os actos de fala são para ser lidos, aqui, tendo como referência a sua distinção no interior do cinema, tal como é proposta por Deleuze no capítulo já mencionado, e que se inspira, como o próprio diz, em termos de correspondência no domínio da linguística, não na análise das dimensões do acto de fala, segundo Austin e os seus sucessores, mas na classificação destes actos como funções ou potências da linguagem. De acordo com Deleuze, o cinema convida às seguintes distinções: entre actos de palavra interactivos (que se referem às relações entre som *in* e *off* relativos), actos de fala reflexivos (permitindo dar conta da presença de uma voz

---

<sup>384</sup> Zabunyan, 262-63.



*off* absoluta) e actos de fala de efabulação (entendidos como autónomos e sem pertença à imagem visual).<sup>385</sup>

Depois de se ter debruçado sobre o acto de palavra, Deleuze refere, por seu turno, a imagem visual que caracteriza a nova imagem audiovisual. Esta corta a sua relação com o mundo exterior e é objecto de um enquadramento específico à semelhança da imagem sonora, impondo-se um interstício entre ambas as imagens. Já não há reenvio para um fora de campo, exterior à imagem. Este é substituído pela diferença entre o que se vê e o que se ouve.<sup>386</sup> A imagem ganha uma legibilidade própria, emancipada do modelo da fábula e do modo como este se traduzia em termos cinematográficos ao nível das relações entre o visível e o dizível: a legibilidade era indissociável da presença da palavra que, dependente ou pertencente à imagem visual, lida ou ouvida, “fazia ver qualquer coisa na imagem”, que segundo Deleuze, são as interacções entre indivíduos, não presentes no mudo e indissociáveis das trocas de palavras que definem a conversação.

Com efeito, as operações de integração e diferenciação que caracterizam o monólogo interior, estendem-se igualmente ao *continuum* sonoro, ou seja, à componente sonora da imagem-movimento. O monólogo interior, enquanto enunciável da imagem-movimento, e os seus processos não linguísticos de diferenciação e integração, condiciona a linguagem e as operações de linguagem. O enunciável da imagem-movimento reenvia a actos de enunciação, segundo os processos e movimentos de pensamento que definem o monólogo interior; assim, os actos de palavra do mudo e do primeiro estágio do falado, reenviam, como vimos, à mesma matéria inteligível que os retoma no interior do seu sistema de imagens e signos. Contudo, como vimos também, se a matéria inteligível é comum ao mudo e ao primeiro estágio do falado, os actos de enunciação que a ela reenviam são diversos, o que faz com que o aparecimento do sonoro constitua uma reviravolta em relação ao mudo. É toda a análise das comédias americanas dos anos trinta e quarenta, sob o signo das interacções humanas e da conversação. Na sequência da identificação e descrição deste primeiro estágio do falado, Deleuze chama a atenção para a existência de um mesmo *continuum* sonoro, que se é composto por uma diversidade de elementos que podem

---

<sup>385</sup> Deleuze, *L'Image-Temps. Cinéma 2*, 329.

<sup>386</sup> Deleuze, *L'Image-Temps. Cinéma 2*, 235 e 319-20.

entrar em relações “de contrariedade ou complementaridade”, não deixa por isso de os integrar numa única banda sonora, em que os elementos apenas “se separam em função de um referente ou significado eventual.” <sup>387</sup> Esta separação ou diferenciação é, então, indissociável da imagem visual, com a qual o contínuo sonoro estabelece uma relação dupla, que passa pelo fora-de-campo. Enquanto componentes específicas da imagem visual, os sons e a palavra são considerados a partir do problema da não redundância em relação à imagem, o que significa que o fora de campo sonoro tem grande importância, nomeadamente a voz *off*; de facto, ao povoarem ora o fora-de-campo imediatamente ao lado da imagem, ora o fora-de-campo na sua dimensão de “um algures”, mais ilocalizável, as componentes sonoras da imagem entram numa relação com o que é visível que reproduz, ou que é inseparável das duas relações possíveis ao fora-de-campo da imagem-movimento, presentes desde o mudo: “a relação actualizável com outros conjuntos, a relação virtual com o todo.” <sup>388</sup>

Com o cinema moderno desaparece o *continuum* sonoro, i.e., o fora de campo e a dependência das duas imagens. O sonoro ganha um enquadramento próprio, autónomo do visual. Retomaremos uma análise mais detalhada desta nova imagem sonora independente da imagem visual, a partir do estudo de alguns casos cinematográficos, no próximo subcapítulo.

Quanto à imagem visual, como refere Tom Conley em “The Strategist and the stratigrapher”, ela materializa a “nova visibilidade das coisas” a que o cinema moderno permite aceder, uma visibilidade que permite acompanhar a presença de uma inusitada estratigrafia da imagem. A imagem visual coincide, assim, com uma paisagem composta por várias camadas temporais, “indicando a presença de uma duração extremamente longa” <sup>389</sup>, “incorporando um tempo que simultaneamente antecede e excede qualquer presença ou vestígio de actividade humana” <sup>390</sup>; no entanto, esta qualidade geológica dos espaços só se torna sensível do ponto de vista de uma nova visibilidade cinemática, a da imagem-tempo. Neste sentido, Conley sugere

---

<sup>387</sup> Ibid., 304.

<sup>388</sup> Ibid., 314.

<sup>389</sup> Tom Conley, “The Strategist and the stratigrapher”, in *Aftereffects: Gilles Deleuze and the Philosophy of Cinema* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010), 194.

<sup>390</sup> Ibidem.

que a Imagem-tempo é de algum modo “um tratado sobre a paisagem no cinema contemporâneo”.

“A imagem torna-se arqueológica, estratigráfica, tectónica”, sendo que este devir é reconhecível, para Deleuze, nas paisagens desertas e arruinadas das cidades alemãs de Rossellini, nos desertos de Pasolini, “que fazem da pré-história (...) a essência co-presente à nossa história”, nos espaços desertificados de Antonioni, “onde se inscrevem os percursos abstractos de um par amoroso primordial”, nos espaços desconectados e vazios de Bresson, que apenas as mãos vêm *raccorder*, e sobretudo nas paisagens straubianas, varridas pelas famosas panorâmicas dos realizadores e que reenviam para o típico plano dos Straub, verdadeiro “manual de estratigrafia” e “túmulo para o olho”.<sup>391</sup>

Tom Conley avança a ideia de um arquivo miniatura do cinema moderno constituído pela leitura de Deleuze, comparando-o, com base nas considerações do filósofo sobre o “tema” em *Foucault*, a uma paisagem histórica que teria como contrapartida “um diagrama, um mapa que reconfigura os elementos do arquivo para programar as coisas por vir. O arquivo lida com o que era no reino daquilo que é, enquanto o diagrama começa pelo que é para projectar o que será.”<sup>392</sup> A imagem estratigráfica seria, então, um diagrama, que transformaria o arquivo visual, a memória e a tradição da paisagem, nomeadamente no âmbito do cinema da imagem-movimento, i.e., da história do cinema clássico, “numa imagem cifrada, um mapa ou um palimpsesto bi-dimensional, que deixa de ser tida como uma imagem aberta para o mundo.”<sup>393</sup> Esta condição estratigráfica da paisagem no cinema moderno exige uma leitura da imagem visual, que se torna assim simultaneamente legível e visível. Ler é, neste caso, sinónimo de reencadeamento e não de encadeamento; “significa que as imagens ou planos deixam de se associar com naturalidade e se voltam para si próprios, exigindo um esforço considerável de memória ou imaginação, ou seja, uma leitura, para serem apreendidos.”<sup>394</sup>

---

<sup>391</sup> Deleuze, *L'Image-Temps. Cinéma 2*, citado por Conley, 194-195.

<sup>392</sup> Conley, 196.

<sup>393</sup> Ibid., 197.

<sup>394</sup> Deleuze, *L'Image-Temps. Cinéma 2*, 319.

No cinema moderno a palavra dita ou lida, uma vez que se autonomizou da imagem, ao contrário do que acontecia, por exemplo, no mudo, em que a palavra era lida na imagem, tem como efeito um plano ou imagem visual que se torna uma espécie de quadro ou gráfico, “uma espécie de corte arqueológico ou estratigráfico”. E quando a palavra acontece o que faz é sublinhar a presença de um espaço “vazio de acontecimento”. Estamos perante uma nova distribuição do visível e do dizível, do que é percebido e lido que, como refere Conley, “pouco tem a ver com as continuidades da ‘realidade’ tal como a conhecemos do dia a dia.”<sup>395</sup> De facto,

a geografia (do acto de palavra), entendida enquanto lugar de origem de uma instância e do seu destino ostensivo, torna-se inteiramente incerta e improvável. A palavra é emitida das camadas sedimentares da terra e da memória fossilizada nas pedras e calhaus. Torna-se uma espécie de som imprevisível/inesperado das profundezas e dos depósitos revelados pela estratigrafia da cena.<sup>396</sup>

Ao mesmo tempo, tais espaços esvaziados de acontecimento deixam de ser explicáveis segundo uma lógica espacial, fundada nos intervalos e contornos do cinema narrativo, pois tratam-se de espaços de certo modo ilocalizáveis e inarticuláveis, dos quais se liberta um tempo não cronológico, mais próximo da ordem da duração geológica, um tempo que não decorre do movimento e da sua repartição pelo espaço, mas que produz ao invés falsos movimentos, movimentos aberrantes.

Tal imagem estratigráfica inviabiliza o fora de campo e a voz *off*, e por conseguinte, retomando agora a imagem sonora, o que ouvimos torna-se uma forma singular, uma imagem que quebrou a sua ligação à imagem visual.

Deleuze refere, por fim, não a autonomia, mas a heautonomia<sup>397</sup> das duas componentes da imagem, paisagem e som, chamando deste modo a atenção para o interstício, para o que separa o ver do falar.

---

<sup>395</sup> Conley, 200.

<sup>396</sup> Ibidem.

<sup>397</sup> Deleuze esclarece brevemente, numa das suas aulas sobre o “Cinema e Pensamento”, a diferença entre autonomia e heautonomia, segundo Kant: “Ele pensava que alguma coisa era autónoma quando continha uma lei. Quando continha a sua própria lei, então, podia-se falar de autonomia. Heautonomia, é, à vossa escolha, ou melhor ou pior. É quando a lei que eu contenho se aplica a mim mesmo e sobre mim mesmo.” Deleuze, Cours du 23 avril 1984.

O interstício entre o ver e o falar é o interstício figural, no qual se desenvolve o pensamento como forma do exterior. O interstício é o impensado, que conduz o pensamento a um estado de vidência, a partir do exercício dissonante e disjuntivo das faculdades do ver e do falar. A existência de um ponto do exterior, para além do mundo exterior, é indissociável da sua “dobra” no pensamento, lá onde se aloja o interstício, onde a crença “faz do impensado a potência própria do pensamento.” O interstício, que na imagem-tempo “possui vários nomes, corresponde a um confronto particular com o exterior, quando o pensamento, passando no interstício, conquista a capacidade de se elevar ao seu uso superior, e “contra-effectuar o intolerável” (i.e., o exterior) e fazer com que ele se desdobre em resistência.<sup>398</sup> “O impensado, ou o pensamento que descobre o seu uso superior, define-se como o limite comum ao ver e ao falar.” É aqui que o intolerável “se dobra” e satisfaz a exigência ética (e política) de devolver a crença no mundo mencionada por Deleuze (é ao desdobrar-se que se transforma em impossível, irreconciliável, etc.” – ou seja, num reverso de resistência, em função dos realizadores).<sup>399</sup>

A vidência caracteriza-se, pois, por um além do saber. Segundo o saber, pensar é ver e falar, mas segundo a nova imagem do pensamento deleuziana, em que o saber é precisamente substituído pela crença, pensar faz-se entre os dois, no interstício, onde cada um chega ao limite que o aproxima do outro (“o silêncio que não pode ser senão dito”, etc.), limite problemático, limite do saber, onde o intolerável do mundo exterior se dobra no impensado do mundo interior e a crença faz dele o motor do pensamento. Nas palavras de Zabunyan,

O vidente, “vê tanto melhor e mais longe quanto não pode reagir, i.e., pensar”, de onde a nova imagem do pensamento que daqui resulta, ou seja, um novo encadeamento das faculdades entre elas, em que a potente faculdade de ver constrange o pensamento a exercer-se, mesmo se esta potência visionária apreende um intolerável e acaba por fazer sofrer ao pensamento “uma estranha petrificação, que é como a sua impotência a funcionar.”<sup>400</sup>

---

<sup>398</sup> Cf. Dork Zabunyan, *Ibid.*, 300.

<sup>399</sup> *Ibid.*

<sup>400</sup> Deleuze, *L'Image-Temps. Cinéma 2*, 220-221. Cf. Dork Zabunyan, “Scottie ou Irène?”, in *Les cinémas de Gilles Deleuze* (Paris: Éditions Bayard, 2011), 69-70.

Segundo Deleuze <sup>401</sup>, o pensamento do exterior é desenvolvido sobretudo por Blanchot e Foucault. No caso deste último, apesar da aparência histórica das suas investigações, estas mantêm-se no mais puro elemento filosófico e o confronto com os objectos históricos faz-se no sentido de um interesse permanente pela questão “o que chamamos pensar?”, pergunta heideggeriana, que reflecte a preocupação que tem em comum com Blanchot e cuja resposta é: “o pensamento é o exercício do exterior.”

Para que seja sensível a mutação introduzida pelo pensamento moderno, Deleuze sintetiza no seu Curso dedicado à Imagem do Pensamento <sup>402</sup>, os eixos sobre os quais assenta o modelo clássico do saber como pensamento do interior (do *dedans*), que encontraremos retomado pelo cinema, no âmbito dos movimentos de pensamento que caracterizam a matéria sinalética da imagem-movimento. De um lado, o eixo do conceito que define a possibilidade lógica do pensamento, caracterizado pelo movimento simultaneamente de integração e de diferenciação (o conceito como género supremo, como Todo, sob o qual as coisas se agrupam; a divisão do conceito genérico em sub-espécies), e do outro lado, o eixo da imagem ou imagens, que define a possibilidade do pensamento orgânico-psicológico, caracterizado pelo duplo movimento de associacionismo, em que as figuras são produzidas por relações de contiguidade e semelhança. Estes dois eixos estão em permanente comunicação; esta traduz-se no duplo movimento permanente de interiorização e exteriorização que define o saber: o conceito como Todo diferencia-se e, ao fazê-lo, exterioriza-se em imagens associáveis, que, por sua vez, ao associarem-se, se interiorizam nos conceitos. Hegel representa o auge deste modelo, enquanto estudioso das correspondências entre as figuras da consciência, desenvolvidas pela *Fenomenologia do Espírito* e os momentos do conceito <sup>403</sup>, apresentados na *Ciência da Lógica*, segundo

---

<sup>401</sup> Cf. Deleuze, Cours du 20 novembre 1984.

<sup>402</sup> Ibidem.

<sup>403</sup> Vimos como esta imagem clássica do pensamento é retomada pelo cinema, a partir da análise de Eisenstein e do monólogo interior. Cf. Cours du 15 janvier 1985, onde Deleuze torna explícita esta ligação através do cinema de Eisenstein, enquanto caso exemplar do funcionamento do cinema clássico - a não indiferente natureza de Eisenstein, como definindo ou fundando o esquema sensorio-motor e a sua unidade: a natureza interioriza-se no homem, é a sensorialidade, e o homem exterioriza-se na natureza, é a motricidade. Se há diferença entre Eisenstein e Griffith, sublinha Deleuze, tal prende-se com o modo como concebem esta unidade Homem/natureza (*L'Image-Mouvement* tem algumas páginas dedicadas aos termos desta diferença. Cf. 46-61). Portanto, mais uma vez, o duplo movimento que vai da imagem ao pensamento e vice-versa: por um lado, as imagens entram em relação com o Todo do filme, provocando o pensamento através de uma tomada de consciência

os quais procede a lógica, em que uns se tornam noutros e vice-versa. As figuras são análogos de imagens associáveis e que, ao se associarem, elevam-se ao conceito como Todo e interiorizam-se nele - com efeito, no final da *Fenomenologia...*, o saber absoluto “é a interioridade que integrou todas as figuras”, e o movimento inverso cabe à lógica - o conceito como Todo divide-se nos seus momentos, e neste processo exterioriza-se em figuras. De um modo resumido, mas talvez mais explícito, e para concluir Deleuze diz: “a consciência de si, ou sentido interior do conceito, corresponde à unidade dialéctica da sobriedade do conceito e do delírio da figura, ou seja, é o equivalente do pensamento do interior em que o conceito como Todo não interioriza as imagens do mundo, sem se exteriorizar nas imagens do mundo.”<sup>404</sup>

Esta descrição do pensamento do interior serve de referência a Deleuze para com ela fazer contrastar o pensamento do exterior, comparando as duas imagens do pensamento a partir das relações entre interior e exterior.

Assim a viragem para um pensamento do exterior, pressupõe uma ruptura com o mundo exterior, a ruptura sensório-motora sobejamente assinalada, que implica que o termo exterior deva ser entendido numa acepção diferente de exterioridade. Como vimos, interioridade e exterioridade deixam de se distinguir, o interior é habitado pelas mesmas frases feitas da comunicação e informação, pelos mesmos clichés que encontramos nas montras do exterior; esta indistinção, que é a do nosso mundo artificial, corresponde ao estilhaçamento do monólogo interior, que dá lugar às séries de imagens e palavras, que reenviam para modos de ver e dizer independentes e não totalizáveis em função das suas harmónicas.<sup>405</sup> O pensamento passa a vir de um exterior

---

superior, a das massas ou a do herói individual; por outro, o pensamento entra em relação com as imagens que o figuram; trata-se de um pensamento figurado, através do desenrolar subconsciente de metáforas, metonímias que constituem o monólogo interior. A este propósito é interessante verificar que Adrian Martin, no seu recente livro sobre o figural - *Last day everyday. Figural thinking from Auerbach and Kracauer to Agamben and Brenez* - inicia-o justamente convocando o comentário de Paul Ricoeur à *Fenomenologia...* de Hegel, dando conta desta ligação do pensamento às figuras que o exprimem, para depois aproximar esta imagem do pensamento da sua memória de alguns filmes clássicos e de como reproduzem uma lógica figurativa que de algum modo ecoa Hegel.

<sup>404</sup> Deleuze, Cf. Cours du 20 novembre 1984.

<sup>405</sup> Ao detalhar o duplo movimento que define a concepção eisensteiniana de imagem cinematográfica por relação ao pensamento, uma imagem capaz de impor o choque ou a vibração que produz o pensamento, Deleuze explicita o seu entendimento do programa de Eisenstein e distingue, de um lado, a imagem-percepto que conduz ao conceito a partir da montagem; e do outro a imagem-afecto, que permite o caminho inverso, do pensamento confuso e inconsciente às imagens, configurando o monólogo interior. No primeiro caso, o conceito é produto da montagem, por intermédio

que não se confunde com a exterioridade do mundo, mas é a força desse exterior que nos pode permitir retomar a ligação perdida com o mundo. Este exterior, mais longínquo que o mundo exterior, atrai e engole a interioridade, nas palavras de Deleuze. Do encontro deste pensamento do exterior com o cinema, Deleuze destaca o exemplo de Alain Resnais, que seria “o mais filósofo dos cineastas” e permitiria elucidar a mutação na imagem do pensamento: o pensamento do exterior seria o nome para o processo, a força, que nos conduziria aos mortos e nos faria regressar dos mortos, nos faria passar pela morte e dela regressar. Este processo é, para Deleuze, assimilável a uma condição de vidência, a uma capacidade de “ver” a vida. Esta vidência corresponde a um exercício superior da visão, inseparável de um pensamento por vir.

---

da síntese das imagens. A montagem corresponde à organização e desenvolvimento das oposições de imagens. Consoante a forma que tomam as oposições, assim encontram a sua tradução num tipo particular de montagem, que Eisenstein descreve ora como montagem métrica, rítmica, tonal, harmónica ou intelectual. O pensamento consciente surge da oscilação entre estes dois pólos, imagem ou plano e montagem, que reenviam um ao outro: “decorre das imagens, mas depende da montagem”. No segundo caso, o movimento que vai do pensamento às imagens, este reenvia já não para a imagem enquanto expressão das relações entre os objectos que a constituem, mas para a reacção afectiva, do realizador e do espectador às imagens, enquanto elemento também ele constituinte das imagens. Estamos perante o que Eisenstein denomina de plano de composição do filme ou monólogo interior. A composição do monólogo interior “é suposto exprimir o pensamento inconsciente, incluindo a reacção do autor e do espectador”, ou seja, as imagens compreendem e exprimem a afectão que provocam, a reacção emotiva. A interpretação de Deleuze deste movimento aproxima-o do pensamento primitivo, da imagem-cinematográfica enquanto materialização do autómato psicológico, i.e., dos mecanismos inconscientes do pensamento, o pensamento por figura, metáfora, metonímia, sinédoque. Trata-se, para Eisenstein, de unir o pensamento consciente e o pensamento inconsciente. No caso do monólogo interior, que procede por figuras, o seu princípio de composição remete para a questão das harmónicas da imagem, ora resultando da justaposição de duas imagens diferentes com as mesmas harmónicas afectivas - o exemplo de Eisenstein, citado por Deleuze, é uma natureza triste para um herói triste -, ora uma dada imagem liberta as harmónicas de uma outra imagem que não é dada. Deleuze dá aqui o exemplo do parto figurado em “The navigator”, de Buster Keaton: “A imagem de Keaton captou as harmónicas da cesariana.” Aqui estaríamos perante uma metáfora intrínseca e no outro caso, perante uma metáfora extrínseca. Este plano seria, para Deleuze, o plano inspirador da montagem e o outro o plano constituinte da montagem. A ideia cinematográfica corresponde ao circuito destes dois movimentos, o do choque sensorial, que vai da imagem ao pensamento claro, e depois o do choque afectivo, que segue do pensamento confuso na direcção das imagens, recarregando novamente o choque sensorial. A noção de harmónicas da imagem, que está na base da possibilidade deste plano de composição de figuras, reenvia em Eisenstein para o fenómeno da sinestesia, i.e., as imagens visuais compõem-se de harmonias visuais na medida em que libertam dados que dizem respeito a outros sentidos. Deleuze refere que a concepção de harmonias da imagem do cineasta, de certo modo, comprova a sua hipótese de que a imagem cinematográfica, por ser imagem movimento é indiscernível do seu objecto, interioriza o seu objecto. As harmonias não correspondem à justaposição de outras qualidades sensíveis às qualidades visuais da imagem. Os outros dados sensíveis para que as harmonias visuais reenviam estão compreendidos nos próprios dados visuais, de tal forma que o “eu vejo” dá lugar ao “eu sinto”. Eisenstein, em *A forma do filme*, citado por Deleuze: “São sensações totalmente fisiológicas. Se a imagem é uma percepção visual, as harmónicas visuais subentendidas - elas não são visuais - são sensações (não especificadas) totalmente fisiológicas.” Cf. Deleuze, Cours du 8 janvier 1985.



Assim, *Nuit et Brouillard* lido enquanto filme que nos mostra justamente o cinema “enquanto regressado dos mortos” (palavras de Daney), dando-nos conta de que somos uns convalescentes do nazismo e dos campos de concentração e extermínio, de que todos passámos por essa morte, entendida enquanto componente do nosso mundo contemporâneo, com o qual perdemos a conexão. Por sua vez, *Toute la mémoire du monde*, colocaria a mesma questão ao nível do arquivo, da memória guardada na biblioteca nacional de França, das várias mortes culturais das quais vimos e que herdamos, mas também das quais nos destacamos para criar “uma cultura viva”.

Ao mesmo tempo a interioridade, o sujeito pensante, sinónimo do conceito como Todo, ao qual reenviava o pensamento clássico, dá lugar ao impensado no pensamento. A possibilidade de pensar que ocupa o modelo do pensamento clássico, dá lugar ao impensado no pensamento como o que força a pensar, dado que o facto de termos a possibilidade de pensar, e aqui Deleuze segue de perto o texto de Heidegger “O que chamamos pensar?”, não significa que pensemos. Recorre também aos termos de Foucault, em “As palavras e as coisas”, onde o autor refere que o *cogito* não reenvia mais ao sujeito pensante ou ao objecto pensado, mas ao impensado; ou seja o pensamento como pensamento do exterior passa a estar em ligação com alguma coisa que o ultrapassa.

Por outro lado, na passagem de um pensamento do interior para um pensamento do exterior, a associação de imagens dá lugar ao interstício, ou melhor, ao reencontrarmos esta mutação no âmbito do cinema, a continuidade figurativa dá lugar ao interstício figural. No caso do cinema clássico, o intervalo ou interstício entre duas imagens é o vazio que tem de ser suturado, preenchido, para que as duas se associem, para que haja passagem de uma à outra através da montagem - há subordinação do interstício à associação. No caso do cinema moderno, o intervalo passa a valer por si - dá-se a ruptura da associação das imagens, do seu encadeamento sensório-motor.

A imagem entra em relação com a ausência de imagem, a palavra entra em relação com a ausência de palavra, aproximando-se ambas do seu limite. Entre as duas, entre ver e falar, o interstício. E para além disso, interstícios também no próprio

ver (o uso moderno do falso *raccord* é um exemplo disto <sup>406</sup>), e interstícios no próprio falar. Estes tornam-se dominantes e traduzem a renúncia à associação - i.e, a ruptura com a associação, a ruptura com a metáfora.

No cinema moderno, para Deleuze, deixam de haver metáforas. <sup>407</sup> Na literatura, este movimento anti-metafórico, Deleuze reconhece-o em Kafka e, numa relação de proximidade com o cinema moderno, em Robbe-Grillet, que assenta a sua crítica da metáfora justamente na ruptura entre o homem e a natureza; assim, a constatação da mesma ruptura ao nível do cinema, faz-se no cruzamento com os exemplos da literatura. A exposição, na *Image-Temps*, da importância da descrição em Robbe-Grillet é prova disso, ao ponto de Deleuze a tornar paradigmática do cinema moderno e da lógica de uma nova imagem, uma descrição inorgânica que “faz surgir a coisa em si própria, literalmente” <sup>408</sup>, por contraste com a descrição realista, que define o cinema clássico, em que o objecto é pressuposto como autónomo e pré-existente; com efeito, tal descrição é o correspondente cinematográfico da ideia, com origem na literatura, que “se é para falar, se é para mostrar imagens, que se fale e se mostre literalmente ou então que não se fale ou mostre de todo.” Se as metáforas se tornam desadequadas é porque elas supõem a cumplicidade do homem e do mundo, uma cumplicidade sensorio-motora, que uma vez perdida, dá lugar a situações ópticas e sonoras puras, que, por sua vez, colocam o homem “numa relação de vitrine, de montra” em relação ao mundo. “O que ele apreende são objectos de catálogo, artefactos.” O seu objecto deixa de ser a natureza - como lembra Deleuze, para Bazin, a natureza é o que define o cinema, a imagem cinematográfica -, para passar a ser a artificialidade enquanto tal (num léxico no qual Deleuze provavelmente não se reconheceria, imagens de imagens, ou seja imagens em segundo grau). Assim, paradoxalmente, a literalidade vai de par com a artificialidade. Ou seja, é preciso falar e mostrar literalmente, abandonando as metáforas e todas as figuras do monólogo interior, quando se trata de dar conta do impacto de uma experiência como a que decorre da exposição ao mundo, como se de um ecrã se tratasse; uma experiência que

---

<sup>406</sup> Deleuze menciona Godard que, em *Ici et Ailleurs*, tematiza a ideia de que as imagens no cinema clássico estão em cadeia e que é preciso sair da cadeia de imagens: “as imagens são escravas umas das outras e nós somos escravos das imagens.” Cours du 15 janvier 1985.

<sup>407</sup> Cf. Deleuze, Cours du 15 janvier 1985.

<sup>408</sup> Cf. Deleuze, *L'Image-Temps. Cinéma 2*, 63 e seguintes.

nos tolhe as acções, que as tinge de impotência, mas ao mesmo tempo faz dessa impotência o que tem de ser pensado, elevando o pensamento a um exercício superior de vidência; este manifesta-se na ultrapassagem das figuras, um pouco à semelhança do que acontece com o sublime. Deleuze refere-se ao comentário de Dominique Noguez a propósito do filme *India Song*, de Marguerite Duras, em que este o analisa a partir da referência aos estudiosos das figuras de retórica, no século XVII e XIX, nomeadamente Pierre Fontanier, e em particular ao seu entendimento do sublime como o que, uma vez atingido, silencia todas as figuras; com efeito, lembra Deleuze, a teoria do sublime, em Kant, é a situação em que a imaginação se confronta com algo que a faz ir ao seu limite, que está para além do que ela pode imaginar, e conduz a razão, o pensamento, a pensar o que ultrapassa a imaginação e não pode ser senão pensado, segundo os termos, agora, de Deleuze; a tempestade, como vimos, no primeiro capítulo com Philippe Dubois, para o cinema de Epstein, é o que põe em crise a figuração, e nesse sentido permite evidenciar a presença do figural. A tempestade é também o que desponta o sublime, ao levar a imaginação ao seu extremo. Figural e sublime não se sobrepõem, mas encontram aqui uma articulação, que não é sem recordar a obra de Lyotard <sup>409</sup>; tal como para os autores clássicos, os momentos sublimes, nas tragédias, são assinalados por uma linguagem sóbria, precisa e abstracta, sem recurso a figuras, também em Duras se trata de suscitar situações sublimes, caracterizadas e despoletadas por um amor desmesurado, que desarmam à partida qualquer figura possível e as quais só é possível exprimir através de frases concisas, minimais, abstractas e palavras únicas que retornam, como por exemplo a palavra “nada”.

Também em Godard, de um outro modo, se trata de falar e mostrar literalmente. Deleuze mostra que, apesar de Godard se reivindicar de um uso cinematográfico da metáfora, o que está em causa é a recusa das metáforas, usando a lite-

---

<sup>409</sup> No entanto, nos *Cinéma*, Deleuze liga o sublime ao choque do que força a pensar - deste ponto de vista Deleuze fala de vários sublimes, matemático, dinâmico, dialéctico, todos relativos à imagem-movimento, pois com a imagem-tempo já não se trataria de um pensamento com origem no choque... Por sua vez, a problemática de uma arte sublime, tal como proposta por Lyotard, a partir de uma leitura de Kant, está para Rancière na base do que chama de viragem ética da estética, a que já nos referimos, e funda-se, na sua óptica, numa leitura equivocada de Kant, pois este nunca relaciona o sublime com a arte. Cf. Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, 119-173. Dork Zabunyan liga a possibilidade de reconhecer uma dimensão ética no cinema da imagem-tempo ao sublime kantiano: “veremos que uma certa ética se liberta da discordância das faculdades na imagem-tempo, como uma moral é pressuposta na desconveniência facultar no seio do sublime kantiano.” Cf. Zabunyan, *Voir, parler, penser au risque du cinéma*, 176.

ralidade como método: trata-se de usar literalmente as metáforas, mostrando como elas são para ser entendidas literalmente. Daí o exemplo, em *Six fois deux, Sur et sous la communication*, do “semanário que não se aguenta sem publicidade”, em que Godard “traduz (est)a metáfora em literalidade”, ao filmar o arrancar das páginas de publicidade do semanário “L’Observateur”, demonstrando deste modo que, retiradas as páginas de publicidade, o semanário não se aguenta realmente de pé pois praticamente nada restou dele.<sup>410</sup>

Estamos, pois, perante a destruição das figuras por associação - que constituem em função de critérios de semelhança e contiguidade -, que vai de par com a ruptura da ligação do homem com o mundo, a natureza e o pensamento; esta é o intolerável que faz do homem um vidente - todos passam a fazer cinema, mas o cinema é o que pode restaurar a crença no mundo. O intolerável é o mundo que de exterioridade passou a *dehors* absoluto e este puro exterior é o impensado que o pensamento deve pensar.<sup>411</sup>

Portanto, em ligação ao pensamento do exterior está a irrupção de interstícios, de intervalos. Deleuze, a este propósito, elege Godard como paradigmático do serialismo no cinema de *L’Image-Temps*. Se Deleuze se refere ao trabalho de montagem de Godard através da analogia com a “tábua” de categorias de Aristóteles, é porque a criação das séries em Godard é indissociável da formação de categorias. No entanto, as categorias, numa primeira fase da sua obra, não são constituintes, i.e., não subsumem a si as imagens que compõem a série, são sim reflexivas. Neste sentido, as imagens não pertencem à categoria ou género, mas tendem para ele como se fosse o seu limite. Veja-se o exemplo de Brice Parain, em *Vivre sa Vie*, abordado no capítulo precedente, enquanto personagem-categoria: ele é a forma que a categoria da linguagem toma, enquanto limite para o qual tende a série de imagens. Essa categoria funciona como corte irracional para as imagens que não lhe pertencem. Retomamos, aqui, algo que ficou interrompido atrás: a importância do interstício no cinema moderno, e a ligação da sua não subordinação à associação de imagens ao método de

---

<sup>410</sup> Cf. Deleuze, Cours du 15 janvier 1985.

<sup>411</sup> Dork Zabunyan, “Qu’est-ce qu’une archive áudio-visuelle?”, in *Les cinémas de Gilles Deleuze*, (Paris: Bayard, 2011), 108.

produção de séries, séries de imagens visuais e sonoras que determinam o não encaideamento das imagens, ou o seu reencadeamento por sobre o interstício.

Posteriormente na obra de Godard, as categorias, na leitura de Deleuze, adquirem uma maior extensão e tornam-se, por conseguinte, para além de reflexivas, constituintes. Neste caso, elas desenvolvem-se por si próprias, e deixam de desempenhar simplesmente o papel de corte irracional entre duas sequências de imagens: nas palavras de Deleuze, “uma simples sucessão vectorizada” dá lugar, “a uma justaposição entre a categoria, de um lado, e a série de imagens de outro.” *Le Mépris*, antecipa o que se torna a regra de construção das séries, em Godard, depois do período Dziga Vertov, em filmes como *Passion*, por exemplo. Com efeito, à semelhança do que já acontecia em *Le Mépris*, onde sequência de imagens da vida doméstica do casal se justapõe à sequência de imagens da própria categoria - a epopeia, tendo Fritz Lang como “interceptor” <sup>412</sup> -, a construção horizontal dá lugar à construção vertical das séries.

Como se exprime este método serial ao nível do interstício figural, em Godard? Como se materializa o corte irracional ao nível das componentes do som e da imagem?

Como já referimos, com o cinema moderno, o problema torna-se o do interstício entre dois enquadramentos - o visual e o sonoro:

deixa de haver fora de campo <sup>413</sup>, palavra e ruídos passam a ser objecto de um enquadramento sonoro, à semelhança do que acontecia para a imagem (Godard refere a este propósito a substituição da montagem pela mixagem/mistura). Tudo se altera porque o som deixa de ser a possibilidade de testemunhar por um não visto que constitui o fora de campo - oiço um barulho, em relação ao qual não vejo a fonte da imagem. O fora de campo é fundamental para o cinema clássico, pois testemunha a possibilidade de associações que não são dadas; ou seja, diz-nos que a cadeia associativa não está fechada pela série de imagens que nos é dada, que as imagens prosseguem fora do ecrã. Com o cinema moderno, e precursores como Welles e, sobretudo, Bresson, o problema deixa de ser a possibilidade não realizada de um prolongamento das associações de imagens fora de campo. O problema passa a ser o interstício entre dois enquadramentos, o visual e o sonoro. O fora de campo passa para dentro do interstício. O que conta é o interstício

---

<sup>412</sup> Cf. Deleuze, Cours du 29 janvier 1985.

<sup>413</sup> A imagem electrónica é como que antecipada aqui - ela não tem nem interior, nem exterior, é reversível.

entre os dois enquadramentos, o sonoro e o visual, com todas as possibilidades implicadas por isto, pois os dois enquadramentos nunca se correspondem. Aparentemente não há relação entre os dois enquadramentos; está tudo no interstício.<sup>414</sup>

Para Deleuze existem dois modos para esta nova distribuição do visual e do falado no cinema moderno, uma mais simples e outra mais complexa. Para o caso da mais simples, Deleuze recorre ao exemplo de Roberto Rossellini, no período da sua pedagogia audio-visual, ou seja, no período de produção das suas séries televisivas. Serve-se sobretudo do exemplo de *La prise de pouvoir de Louis XIV*, para explicitar uma autonomização das duas imagens, mas que se faz ainda no interior da mesma imagem, agora tornada audiovisual. A pedagogia rosselliniana, perspectivada por Deleuze, comporta uma dimensão de lição das coisas e outra de lição das palavras, que Godard vai, por sua vez, herdar. Se é preciso uma pedagogia é porque a imagem passa a exigir um novo tipo de leitura e a palavra um novo tipo de escuta. No entanto, esclarece Deleuze, não se trata de restituir os discursos ou mostrar as coisas, à maneira de um documentário ou de uma investigação, mas de libertar do discurso a sua estrutura, o acto de palavra, e dos objectos, a sua estrutura de fabrico. Estes dois trajectos combinam-se e permitem dar a compreender a luta que supõem, não uma luta entre si, mas uma luta entre novo e antigo, que se torna perceptível através do vai e vem entre a palavra e a imagem, que inventam assim uma nova relação: sob os discursos é preciso encontrar o novo acto de palavra que neles se adivinha em conflito com o anterior, e do qual se recorta, e sob as coisas, um novo espaço em formação. A concepção arqueológica do saber de Foucault ecoa aqui. Para o caso de cineastas como Duras ou os Straub, Deleuze considera que mais um nível de complexidade é atingido, em relação ao modo como se coloca a questão da autonomia das duas componentes da imagem audiovisual. Esta autonomia deixa de se reportar às duas componentes no interior de uma mesma imagem, mesmo que audio-visual, para se passar a referir a duas imagens independentes uma da outra, a imagem visual e a imagem sonora; i.e., a duas imagens heautónomas: “falar, não é ver”, de Blanchot, é a expressão que Deleuze escolhe para dar conta deste virar costas do falar em relação ao ver e vice-versa, o que significa precisamente, que o falar do cinema moderno

---

<sup>414</sup> Cf. Deleuze, Cours du 20 novembre 1984.

abandona o seu exercício empírico, e o ver o seu exercício habitual, para se elevarem ao seu exercício superior, ao limite do indizível, que apenas pode ser dito; ao limite do visível, o invisível que a vista só alcança através da vidência.<sup>415</sup>

Godard vai, pois, trabalhar por sua conta esta velha pedagogia do mundo, tornada nova pelo cinema: a lição das coisas e a lição das palavras.<sup>416</sup>

Retornando ao exemplo de *Vivre sa vie*, dado que se trata de um dos filmes inaugurais da obra de Godard, no qual nos demorámos atrás, nele a pedagogia godardiana ainda não é propriamente uma pedagogia cinematográfica, com tudo o que ela virá a ter de novo em termos nomeadamente do uso do interstício figural, do corte irracional que passa entre som e imagem, imagem visual e imagem sonora, como forma de pôr o pensamento cinematográfico em contacto com o *dehors*, ou com o pensamento do exterior, fazendo-o passar precisamente pelo interstício. O filme é desde logo uma reflexão sobre esta velha pedagogia do mundo, mas ainda não a tornou num princípio explícito, mesmo se é já possível reconhecer naquele interesse genérico pela lição das coisas e pela lição das palavras e no modo serial de o trabalhar, um prenúncio deste princípio cinematográfico posterior. Através do percurso da heroína, não deixamos de passar das lições das coisas às lições das palavras e vice-versa, mas estas são ainda mediadas pelas aventuras ou interrogações de um personagem, o personagem de Nana.

A aparência de investigação filosófica, pelos meios do cinema, que os filmes de Godard mais recentes definitivamente tomaram, depois das *Histoire(s) du cinéma*, se ainda admite, por exemplo, a presença de protagonistas<sup>417</sup> é apenas na medida em que eles se constituem como mais um dos veículos dessa auto-interpelação filosófica<sup>418</sup> - são uma entre outras formas de, sob a aparência do diálogo, prolongarem o exercício de perguntas e respostas em que se tornou o cinema de Godard. Assim, por exemplo, uma pergunta como a de Nana, se “é possível viver sem falar?” reco-

---

<sup>415</sup> Cf. Deleuze, *L'Image-Temps. Cinéma 2*, 322-324, 339-340.

<sup>416</sup> Deleuze, Cours du 23 avril 1984.

<sup>417</sup> Godard prefere protagonista a personagem, devido ao carácter dúplice implícito no significado desta última palavra.

<sup>418</sup> Esta auto-interpelação, mesmo se recorrentemente acusada de hermetismo, é sempre um convite inclusivo “à bizarrerie do Belo”. Christopher Kantcheff, “Adieu au langage” de Jean-Luc Godard, *Politis*, 22 mai, <http://www.pileface.com/sollers/spip.php?article1503>

nhecemo-lhes as sobrevivências no recente *Adieu au langage*, onde mais uma vez, embora de outro modo, se trata de abordar a impotência da linguagem. Face à inquietação contemporânea de um mundo binário, digital, em perda de linguagem, Godard interroga-se sobre se é possível uma linguagem de antes da palavra, de antes do conceito, de antes da divisão entre natureza e cultura, de novo, “uma linguagem que encontre os corpos antes das palavras feitas, para que possam descobrir as suas próprias palavras”? <sup>419</sup> O que o filme mostra, depois, são, de algum modo, ensaios de respostas, as respostas sábias e as respostas de ordem metafísica, de antes da metáfora, de antes do conceito; os discursos e citações, e as imagens resultantes da experimentação sobre o 3D. <sup>420</sup> O pensamento toma precisamente relevo neste entre-dois, neste interstício figural. No entanto, não se trata em Godard de uma disjunção pura entre o ver e o falar:

a sua tendência em reinvestir o sonoro no visual, com o fim último (...) de os ‘restituir’ a ambos ao corpo ao qual foram retirados, desencadeia um sistema de desligamentos ou de micro-cortes em todos os sentidos: os cortes enxameiam, e não passam mais entre o sonoro e o visual, mas antes no visual, no sonoro e nas suas conexões multiplicadas. <sup>421</sup>

Em *Vivre sa Vie*, de novo em relação à sequência da conversa entre Nana e o filósofo Brice Parain, segundo Deleuze, como mencionamos no capítulo anterior, a linguagem é a categoria para a qual esta série de imagens em particular tende, ao mesmo tempo que é igualmente o limite para o qual tende todo o filme e o seu per-

---

<sup>419</sup> O cão, como refere Jean-Michel Frodon num texto sobre o filme, “testemunha silenciosamente de um aquém da linguagem que não faz desaparecer nem as imagens, nem as histórias, mas as reinscreve na continuidade de um estar-no-mundo onde o trivial e o mitológico, o pensamento e a merda não estão separados.” O cão está para o filme como “um possível recomeço”, ao mesmo tempo que o filme se faz, de certo modo, eco dessa possibilidade, ao usar - naturalmente à sua modesta escala - a experimentação sobre o 3D como arma de arremesso contra a desintegração das potências da palavra (e da imagem) sob o efeito da linguagem binária: “‘Se o face a face inventa a linguagem’, a desintegração desta relação do humano face a um outro humano - nomeadamente sob o efeito das novas tecnologias numéricas, cumpre a aniquilação das potências da palavra - Soljenitsyne num iPhone emblematiza a ultrapassagem da linguagem, a queda do outro lado.” Jean-Michel Frodon, “Godard, un chien dans le jeu de Cannes”, *Slate.fr*, <http://www.pileface.com/sollers/spip.php?article1503>

<sup>420</sup> No mesmo texto, referido na nota acima, Frodon refere-se à necessidade, por parte de Godard de, em *Adieu au langage*, maltratar o 3D, nomeadamente através da introdução da platitude na profundidade, de modo a contrariar a imagem expectável associada a tal dispositivo. Qual artista moderno - a referência a Nicolas de Stael e a Monet (“Pintar o que não vemos”) apontam neste sentido - trata-se de trabalhar no sentido da desfiguração do quadro previsível de representação, assente, no caso do 3D, num relevo que decorre e sublinha, ao mesmo tempo, a separação entre o primeiro plano e o plano de fundo, a superfície e o que está em segundo, terceiro plano.

<sup>421</sup> Deleuze, *L’Image-Temps. Cinéma 2*, 325.



sonagem. Brice Parain, como não deixámos de mencionar no capítulo anterior, constrói toda a sua obra em torno das relações entre vida e linguagem. Ao contrário dos dialécticos, para ele, não há identidade entre a vida e a linguagem. A vida não fala, “é uma potência silenciosa, obstinada, que não tolera a palavra.”<sup>422</sup> Para Brice Parain, falar depende da introdução de uma ruptura em relação à vida, uma vez que se trata, na interpretação de Deleuze de Parain, de usar a linguagem para emitir suposições sobre a vida. Estas suposições não são exactamente fundadas logicamente, a partir de constatações factuais, mas motivadas por um ponto de vista moral em relação à vida, por uma tomada de posição em relação a ela, o que implica um comprometimento. As suposições não são estados de facto ou estados de vida, são promessas: “Ao falar, proponho alguma coisa à vida.”<sup>423</sup>

Falar não é viver e para falar, i.e., pensar, é preciso ter de algum modo “rompido com a vida”, ou seja, passado pela morte, ou por uma espécie de morte. Nana refere a sua dificuldade em falar para se exprimir, como resposta à necessidade de pensar, em se subtrair através da palavra aos estado de vida nos quais está mergulhada e que muitas vezes a oprimem. Ao que Parain responde, precisamente, que renunciar à vida por algum tempo é o preço a pagar para falar e pensar. Ele diz: “para viver a falar é necessário ter passado pela morte da vida sem falar”, e neste sentido, falar é quase um ressuscitar em relação à vida, o que quer dizer que o falar se traduz numa espécie de exercício ascético que nos faz olhar para a vida quotidiana, ou demasiado elementar, com desprendimento. Falar é exigir alguma coisa da vida, para interromper, escapar ao que a vida tem de terrível, o que implica oscilar entre o silêncio, i.e., os momentos em que se trata de “viver a vida” e os momentos em que se trata de “dar ordens à vida”, de reivindicar e, simultaneamente, envolver-se nessa reivindicação em relação à vida. Ao mesmo tempo, esta reflexão cruza-se com o *parler, ce n’est pas voir*, de Blanchot, que Deleuze identifica como interstício necessário ao exercício do pensamento. Neste sentido falar, aqui, também não é sinónimo de um exercício empírico do falar, mas do seu uso transcendental, em que esta faculdade não corresponde a uma mera descrição empírica do que vemos, pois falar neste sentido não tem nada a ver com o visível (isto porque há, justamente, um falar em que falar e

---

<sup>422</sup> Deleuze, Cours du 22 janvier 1985.

<sup>423</sup> Ibidem.

ver são praticamente a mesma coisa, como realça Deleuze). O que diz Blanchot é que “quando falamos é como se estivéssemos arredados do visível, sem que estejamos, no entanto, voltados para o invisível.” Ele quer dizer, nas palavras de Deleuze, que:

falar tem tão pouco a ver com o ver que diz tanto respeito ao invisível como ao visível. Falar pertence a um outro domínio. E para Blanchot, o acto de palavra puro é precisamente quando falar deixa de ser ver. Ou deixa de ser enunciar quer o visível, quer o invisível. E o texto (*Parler, ce n'est pas voir*), que se apresenta sob a forma de diálogo, diz: “Tu não queres opor um sentido ao outro, o entendimento à visão.” Resposta: “Não quero cair nessa armadilha”.<sup>424</sup>

Ao mesmo tempo, quando Nana chega ao fim da conversa com Brice Parain, ela julga descobrir alguma coisa, digamos que tem uma espécie de epifania, o que poderíamos fazer equivaler à inversão do dito de Blanchot “ver não é falar”; parece dar-se nela um presságio em relação à sua vida, que nos transporta para o plano da vidência, do que sendo da ordem da visão, não se passa nem no plano do visível nem do invisível, e também não do dizível, levando-os a todos ao seu limite. Graças a Brice Parain ela crê compreender algo que procura desde o início do filme: não é possível falar e viver; é preciso retornar dos mortos para tal. E isto, por sua vez, dá o mote da série de imagens seguinte, que dão a morte ao personagem.

O pensamento como pensamento do exterior liga-se a essa ideia de alguma coisa que escapa ao pensamento - o impensado do pensamento. O impensado é o exterior que se insinua no pensamento e o força a pensar, produzindo a sua auto-afecção, i.e., “dobrando o exterior de um interior que lhe é coextensivo”<sup>425</sup>; esse exterior é o intolerável que se introduz no interstício do ver e do falar; assim, a ideia de que é preciso ter passado pela morte, pela suspensão da vida, para adquirir uma espécie de vidência sobre a vida<sup>426</sup>, condensa o sentido ou a essência da experiência que caracteriza a ruptura do homem com o mundo, enquanto acontecimento pro-

---

<sup>424</sup> Ibidem. Maurice Blanchot, “Parler, ce n'est pas voir”, 35-45, in *L'entretien infini* (Paris:Gallimard, 1969), 38.

<sup>425</sup> Deleuze, *Foucault*, 126.

<sup>426</sup> Neste sentido, Nana como que engrossa o grupo de personagens-videntes do cinema moderno. O filme através dela reflecte sobre a relação do cinema à vida e ao movimento da vida. Como introduzir o pensamento na vida? O que significa suspender a vida e que personagens surgem desta suspensão? A vida suspende-se depois da passagem pela morte, a que sobejamente já nos referimos. A morte é o impensado no pensamento, materializando o encontro com o exterior que força a pensar.

blemático. É do confronto com o intolerável da perda do mundo, com esse desacordo fundamental entre o pensamento e a vida, que se libertam o acto de palavra e a potência de vidência enquanto tradução de um exercício superior das faculdades do ver e do falar que caracterizam as componentes da imagem, a sonora e a visual no cinema moderno; Esse exercício do ver e do falar, através da sua disjunção sempre recreada, i.e., do interstício, é correlativamente um acto de resistência e de restituição da crença no mundo. Esta transformação do intolerável em resistência define simultaneamente uma nova imagem do pensamento e o cariz político que atravessa a sua realização pelo cinema moderno.<sup>427</sup>

Em relação a esta ligação entre o cinema e a imagem do pensamento, para o caso da imagem-tempo, nunca é de menos mencionar a importância que nela desempenha a leitura deleuziana de Foucault, à qual voltaremos nos próximos capítulos, sobretudo a partir do que os livros sobre o cinema, principalmente o *Cinéma 2*, trouxeram de novo às considerações deleuzianas sobre o pensamento de Foucault – a capacidade para ver a irreducibilidade das visibilidades aos enunciados, e a sua importância em Foucault, e na sua concepção do arquivo, por um lado, e por outro, a ideia de que o pensamento se concretiza no interstício, no intervalo entre o ver e o falar, o que vai totalmente ao encontro do que Deleuze diz a propósito do cinema moderno, ou seja, do uso transcendental e disjunto destas duas faculdades, o que significa elevá-las a um exercício no seu limite. Neste ponto, com a sua leitura de Foucault, a imagem de pensamento deleuziana, o modo como encontra o cinema da imagem-tempo, ganha uma mais clara legibilidade, já que aquela lhe precisa os termos, por intermédio do reconhecimento do arquivo como áudio-visual em Foucault; com efeito, as duas faces do saber em Foucault, representam um dos esforços de Foucault, para responder à pergunta de Heidegger: “o que chamamos nós pensar?”, a que já aludimos, e a resposta passa por um pensamento que se encontra na disjunção entre o ver e o falar: “de acordo com o saber, pensar é ver e falar, mas pensar faz-se no entre dois, no interstício (...) do ver e do falar.”<sup>428</sup> Este exercício transcendental do ver e do falar, demarcado do uso empírico e liga-se, assim, ao que força a pensar: o intolerável, indissociável da ruptura sensório-motora do homem com o mundo, e que faz

---

<sup>427</sup> Cf. Zabunyan, 286-300.

<sup>428</sup> Deleuze, *Foucault*, citado por Dork Zabunyan, “Qu’est-ce qu’une archive áudio-visuelle?”, in *Les cinémas de Gilles Deleuze* (Paris: Éditions Bayard, 2011), 106-107.

dele um *voyant*, um vidente, que se vê atingido por alguma coisa de insuportável no mundo e, por conseguinte, confrontado a alguma coisa de impensado no pensamento. O interstício figural permite designar o encontro entre o cinema e esta imagem do pensamento que se dá entre o ver e o falar, precisamente através da disjunção cinematográfica da imagem sonora e da imagem visual.<sup>429</sup>

---

<sup>429</sup> Por sua vez, esta reflexão, este pensamento que surge no entre dois do saber, no interstício figural, corresponde a um exercício superior, que se prende simultaneamente com o arquivo e com a individuação, em sentido foucauldiano, como veremos mais à frente.

### **III. 3. Da fábula ao acto de fabulação. Reconfiguração do arquivo: cinema e televisão**

#### **III. 3.1. A palavra como acontecimento**

Os actos de fala de fabulação, como vimos, permitem a Deleuze designar uma nova tendência de utilização da palavra que se enquadra no diagnóstico de um devir indirecto livre de todo o cinema, um cinema das potências do falso, que afecta não só o cinema de ficção, como o da realidade, tornando de alguma forma irrelevante esta separação. É a narração no sentido clássico que deixa de fazer sentido e o seu modelo de verdade. Emerge, então, um novo cinema serial, novas formas de narração cinematográfica, à altura das mudanças ocorridas na sequência da Segunda Guerra e das perturbações por ela inscritas no mundo e na visão da história que o sustentava; nelas já não se trata de expulsar a palavra como no mudo, ou de a subordinar à acção como no cinema clássico <sup>430</sup>, mas de a acolher, para a fazer ouvir, arrancando-a ao silêncio dos textos, exibindo o fascínio de a filmar, tornando visível a tensão, nela presente, entre as significações da linguagem e a materialidade das vozes, o sentido e os corpos que o pretendem encarnar, o pensamento e a vida. Trata-se, pois, da palavra como acto fundador, ou efabulador, como algo que não está dado e que é preciso arrancar aos discursos dominantes e seus modelos de verdade pré-estabelecidos. Ao regime da fábula e da ficção para começar. Tornar visível a palavra como acto fundador é em primeiro lugar criticar a ficção e o estatuto da palavra aí.

Iremos, assim, abordar, apoiados na análise de alguns filmes, o regime do indirecto livre, que caracteriza o estilo de discurso que decorre dos actos de fala inventados pelo cinema moderno, na medida em que estes têm um papel disruptivo nas condições de presença dos corpos do chamado cinema clássico, ao mesmo tempo

---

<sup>430</sup> No caso deste último, a palavra ainda se ajusta ao visível e tem poder sobre ele: integra e concorre para uma narração orgânica que pretende à verdade; mesmo a ficção pressupõe uma vontade de verdade no sentido nietzschiano, um regime complexo assente num modelo de verdade que entre outras coisas implica um uso da palavra como factor de desenvolvimento. C.f. Deleuze, “Les puissances du faux”, in *L’Image-Temps*, 167.

que são fundamentais na criação de outras lógicas figurais; estas últimas assentam não só numa palavra emancipada da fábula, arrancada ao texto literário ou teatral, como veremos de seguida com Duras, mas também numa palavra subtraída aos discursos do poder, ora contrapondo à unicidade discursiva, característica do monólogo interior, a diversidade de discursos, como acontece com Godard, exibindo a sua potencial igualdade qualitativa (no sentido da impossibilidade de escolher entre eles, o bom, o mau, etc., como refere Daney <sup>431</sup>), ora a gaguez e o acto de fabulação como palavra resistente; tais lógicas constituem uma palavra que é potência de confronto com o exterior, ou potência que nasce do confronto com um exterior não actualizável pelas imagens do filme, nem remissível para o todo ou mundo relativo do filme. Este exterior é a medida do mundo do pós-guerra, que torna necessário um outro cinema capaz de ecoar uma nova ligação ao mundo, um mundo mediatizado, coberto de imagens e sons, mas marcado pelo esgotamento do modelo de representação, e da figuração que dele decorre.

Como diz Deleuze, um modelo de verdade é substituído pela criação de verdade. Ao nível do cinema isto traduz-se na impossibilidade de continuar a concebê-lo por referência a uma imagem do pensamento “totalizante”, e na constatação de que ele nos fornece, ao invés, a imagem adequada à contemporaneidade e à nossa condição, justamente a da ausência de uma imagem *a priori* do pensamento, sinónimo de uma impotência do pensamento, como o que paradoxalmente nos faz pensar - e que o cinema pode espelhar e testemunhar. A imagem esvazia-se e a palavra, o acto de fala, funda o acontecimento, que apenas existe através dela. O cinema do interstício figural, é aquele em que a articulação do ver e do falar se faz por cima da disjunção, ou seja, em função de uma autonomia, ou melhor, de uma heautonomia, de cada uma das faculdades, que se fecha sobre si própria; em que a articulação se faz por sobre o interstício que separa “os valores estéticos emotivos” da imagem visual e “os valores políticos intensos” da imagem sonora. Por seu turno, esse acontecimento de palavra – acto de fabulação – exprime uma crítica da ficção, da representação literária ou acção dramática, ao demarcar-se da função de dar a ler e a ver a imagem, e ao afirmar-se num momento da História e da história cinematográfica como o único acto de palavra à altura de uma condição humana tornada indecifrável. Este novo estatuto da palavra

---

<sup>431</sup> Serge Daney, “Le thérrorisé (Pédagogie godardienne)”, in *La rampe - Cahier critique, 1970-1982*, 85-94 (Paris: Cahiers du cinéma, 1996).

é, então, um sintoma da modernidade cinematográfica e indissociável de duas das suas marcas fundamentais, que analisámos respectivamente no capítulo II e na primeira parte do presente capítulo:

**(1) a crise da representação**, que, no caso de Deleuze, se traduz, numa perspectiva negativa, na descrença na ligação do cinema a uma certa imagem do pensamento, e numa perspectiva positiva, na emergência de uma nova imagem do pensamento; tal crise corresponde a uma desconfiança em relação ao cinema da imagem-movimento, cuja organização é tornada sensível por realizadores como Orson Welles <sup>432</sup>; neste sentido, os procedimentos de cinema passam a dar conta da produção de imagens como formas ideológicas específicas. Esta perda de inocência do cinema, torna as suas formas e modelos de representação dominantes indissociáveis do falhanço e da dimensão catastrófica das visões do mundo emancipatórias que fizeram dele a arte de uma nova era e de um novo homem;

**(2) ruptura com “a vocação identificatória, representativa e humanista (hollywoodiana)”**, arrancando o cinema à sua lenda académica para o expor aos recursos do exterior, ao *dehors*, e à irrupção de uma nova imagem do pensamento, dando lugar a uma modernidade tida por muitos como distanciada, implicando de um modo totalmente diferente o espectador <sup>433</sup>. Ao mesmo, esta maturidade, faz-se acompanhar de outros modos de produzir e fazer circular imagens e sons, e a modernidade é também o tempo em que o cinema deixa de estar sozinho;

Stephen Heath, no texto “Body, voice” <sup>434</sup>, muito marcado pela psicanálise e a sua influência nos estudos fílmicos durante a década de setenta/oitenta, no que ficou conhecido como a *Big Theory*, procura reflectir sobre o papel disruptivo do som e da

---

<sup>432</sup> Orson Welles exhibe o questionamento das fundações da narração e, através dele, faz da catástrofe da enunciação cinematográfica, e da narração como forma dominante dessa enunciação, um dos motores do seu cinema. Arkadin emerge, neste contexto, como “a tentativa de criar uma figura de outro modo que não pelos estritos meios da representação. A abstracção é obtida pelo facto de a figura não ser exibida directamente, mas tomada num inquérito, e este inquérito, por sua vez, é apreendido numa espécie de fragmentação e deslocalização constante que faz com que ele não se chegue a tipificar num lugar ou a ser solidário de um lugar”. Badiou, *Cinéma*, 205. Arkadin é, assim, emblemático de um cinema das potências do falso, ao constituir-se como uma figura que escapa a qualquer tentativa de fixação numa imagem estável, em relação à qual o enigma permanece insolúvel, já que as versões sobre a sua vida, sobre quem foi, se sucedem ...

<sup>433</sup> Badiou, *Cinéma*, 222.

<sup>434</sup> Stephen Heath, “Body, voice”, in *Questions of cinema* (Bloomington: Indiana University Press, 1981).

voz no que ele chama as condições de presença do corpo, dos corpos, instituídas pela máquina do cinema, ou melhor, pelo cinema narrativo. A questão fundamental do texto, que é para ele uma questão política, é a de como, ou até que ponto, é possível transformar tais condições. Inicia o texto com algumas considerações sobre a falta de correspondência entre o termo “auditor” para a audição, e o termo “voyeur”, para a visão, designando, no último caso, uma experiência ou actividade tida como perversa, e no segundo, uma mera e não problemática actividade de escuta; ou seja, não há o equivalente para a audição do que Freud descreve nos seus “Três ensaios sobre a teoria da sexualidade” como escopofilia - prazer em ver - e voyeurismo. Não existe um termo que reenvie para uma ideia análoga ao nível da audição - um prazer ou fixação no ouvir/no escutar (e aqui Heath relembra Sade e como, para este autor, são as sensações veiculadas pela audição que mais gratificantes se mostram para o libertino - este ouve longas narrativas, constrói máquinas para amplificar o som, atinge o orgasmo ouvindo gritos, etc.; o autor refere ainda o caso de um cinema pornográfico, em Londres, que cobra mais pelo extra de realismo que vem com o som).

435

O voyeurismo é apresentado por Heath como “o registo comum da identidade sexual”, que passa a designar, para além da “perversão”, “uma atitude geral”, obviamente com “potencial comercial” - “a sexualidade como mercadoria”. “Ao mesmo tempo, a audição cai para o nível do imperceptível, do que é tido como adquirido” e fica fora de campo, ou, então, do que conduz

ao extremo do insuportável e inconcebível (o voyeurismo corresponderia ao standard da sexualidade, ao mesmo tempo que o investimento sexual do som, a escuta, estariam fora da ordem, realmente perversos), o que é o mesmo que dizer que a escuta é difícil, um pouco impossível em relação à sexualidade, à sua heterogeneidade, por referência à imagem acabada, à visão consumada do corpo.<sup>436</sup>

Heath dá alguns exemplos de filmes contemporâneos - *Je, tu, il, elle* (1976), de Chantal Akerman, é um deles - como forma de demonstrar esta resistência que pode irromper com a adição do som à imagem - cenas de sexo são perturbadas, para o espectador, pela agudeza da presença dos sons, indicando a divisão em relação a uma

---

<sup>435</sup> Ibid., 176-77.

<sup>436</sup> Ibid, 177.



visão coerente da imagem. A audição é sugerida como o que está potencialmente fora do lugar, não coincidindo com a unidade da imagem (“o grão da voz”, de Barthes é mencionado a este propósito <sup>437</sup>).

A história do som no cinema vai, na perspectiva de Heath, ao encontro da necessidade de fazer com que as relações do som à imagem sejam de inteligibilidade; o que foi desenvolvido foi um som óptico, o som como diálogo, o som claro - a palavra - da imagem, o som hierarquizado e classificado para e a partir da imagem (o som com a função de muleta: articulação do espaço, descrição, decoração, continuidade, intensificação, metáfora, contraponto, comentário, evocação, paralelismo). <sup>438</sup> “Daí, em oposição, o reconhecimento de uma outra cena”, de formas cinematográficas que rompem o contrato do som e da imagem, e que permitem instaurar outras condições de presença: face à voz que interage com a imagem ou que se inscreve num fora de campo homogêneo em relação à imagem visual, a proposta de uma voz que configura uma autonomia em relação à imagem visual, tornando-se imagem sonora autónoma (Deleuze).

Aquilo que Heath propõe como condições ao nível da palavra e da voz, que permitem romper com um certo modo de relação entre os corpos e o som no cinema clássico narrativo, corresponderia, no fundo, à mudança de estatuto do acto de palavra no cinema moderno. Retomando de modo resumido o que já abordámos, o indirecto livre inverte os dados do discurso directo: no discurso directo, o acto de palavra entra em interacção com a imagem visual, ao mesmo tempo que mantém a sua pertença a essa imagem. Inversamente, o discurso indirecto livre ultrapassa a oposição directo/indirecto. A voz torna-se literal, separada de qualquer ressonância directa; os elementos da imagem entram numa relação indirecta livre, fundada na autonomia do som e da imagem. Elabora-se uma relação de não presença dos elementos entre si, inventada por um vai e vem entre o som e a imagem. A imagem sonora nasce da ruptura com a imagem visual, tal como teorizada por Deleuze.

Na imagem moderna, a imagem visual e a imagem sonora deixam de ser duas componentes de uma mesma imagem audio-visual, como em Rossellini, são duas imagens “héautonomas”, uma visual e outra sonora, com uma falha, um

---

<sup>437</sup> Ibidem.

<sup>438</sup> Ibid, 178.

interstício entre as duas. O acto de palavra torna-se uma imagem sonora por inteiro, adquire autonomia.<sup>439</sup>

E afecta a imagem visual e os corpos presentes no ecrã. A imagem sonora, utilizada segundo os parâmetros do indirecto livre, conquistou o seu enquadramento próprio. O procedimento do indirecto livre põe, pois, em causa a ideia de presença cinematográfica. Com efeito, à imagem que se emancipa da narração, responde uma voz que simultaneamente dá e subtrai corpo à imagem. É o que acontece, por exemplo com Robert Bresson, em que uma neutralidade da voz é atribuída a corpos que, por sua vez, a desnaturam de seguida. É assim que, para Deleuze, a questão do *donnez moi un corps*, de que fala em relação ao cinema moderno, é indissociável desta articulação entre posturas/attitudes do corpo e uma gesta, um discurso coerente, que permite organizar essas attitudes. As attitudes servem de reveladores do gestus, e o gestus serve de princípio genético das attitudes. A passagem da attitude ao discurso vivo que aquela supõe é o que Deleuze chama de poder ou função de fabulação, de acto de fabulação, irreduzível à história, que traduz a implicação do acto de palavra no cinema (serial) moderno. Ora, precisamente, essa palavra não é nem uma palavra directa, nem uma palavra reflexiva, como o seria a voz off tradicional. É uma palavra que reflecte novas condições de presença dos corpos, que não reenviam nem para um cinema do vivido, nem para um cinema de ficção.

Como diz Stephen Heath é uma palavra que contribui para a possibilidade de construir novos modos de presença, que não os associados à personagem, estrela, etc. É assim que, se no cinema moderno (e contemporâneo) podemos falar de um retorno ao corpo, tal não é possível sem se avaliar ou reavaliar a relação à palavra ou a relação de ambos ao pensamento e à nova imagem do pensamento; a palavra que não tem o seu lugar nos filmes, que se aproxima do corpo, do que é corpo nela, convertida em gritos, risos, choros, uma palavra que se faz rara e que raramente se apresenta sob a forma de discurso ou de discurso racional; e uma palavra que, no âmbito de uma nova corporalidade cinematográfica (que não passa necessariamente pela presença, ou pela sincronia do corpo e das suas componentes vocais), se torna ao invés abundante, palavra literária, teórica, por vezes abstracta.

---

<sup>439</sup> Deleuze, *L'Image-Temps*, 327.

Daqui decorre uma palavra que se abre, também, às forças do exterior, que devem acontecimento cinematográfico, ao responder à necessidade de desfazer a representação através de um desvio pelo texto, como acontece com Duras de forma radical; ou ao confrontar-se com discursos pré-estabelecidos, seja, por exemplo, o discurso ou ideologia da sociedade espectáculo, como acontece com Debord, seja ainda o discurso do poder colonial, através dos actos de fabulação, no que têm de político (ao suporem um povo por vir e a menoridade da palavra capaz de o exprimir, uma palavra balbuciente, que taceia, que propõe várias versões, que experimenta, que se faz língua estrangeira no interior da própria língua – à imagem do que Deleuze reconhece em obra na escrita de Kafka ou na de Proust em relação ao alemão e ao francês.)

O acto de fabulação vai ao encontro desta ideia de acontecimento, mas de um acontecimento que é demasiado grande para mim, nas palavras de Deleuze. A fabulação é a função dos pobres, dos infames, e condenados. E relaciona-se, por um lado, com o cinema político clássico, “em que o povo estava lá”, e, por outro, com o cinema militante dos anos setenta, e o seu questionamento da relação entre o movimento revolucionário e o tipo de acção em causa. “É preciso uma força que nos leve, mas ela está ainda em falta: é o povo.” No entanto, o que diz Deleuze, é que não basta dar a palavra - discurso directo - aos que delas estão privados, não basta que as pessoas falem ou cheguem a falar - a televisão mostra precisamente isso - para que o povo deixe de faltar. Não pode ser uma ficção, mas também não pode ser um documentário. O acto de fabulação designa a indiscernibilidade entre os dois, materializando o regime do discurso indirecto livre, que se não é suficiente para garantir um acto político, faz depender a política desta ideia de reinvenção do povo, porque se dirige a um povo que lá não está. O realizador não pode falar em nome desse povo por vir, mas pode arranjar interceptores, a quem dá a palavra na medida em que ambos aceitam que as suas enunciações se tornem enunciados de uma outra enunciação.<sup>440</sup>

Deleuze analisa justamente a invenção do povo do Québec, com a sua sociedade e língua à beira do desaparecimento, a partir dos actos de palavra dos per-

---

<sup>440</sup> Deleuze, Cours du 18 juin 1985.

sonagens dos filmes do cineasta Pierre Perrault, restituídos como “flagrantes delitos de legendar”:

A fabricação de intercessores no interior de uma comunidade aparece no cineasta canadiano Pierre Perrault: “eu atribuí-me intercessores, e é deste modo que posso dizer o que tenho a dizer.” Perrault acredita que, se falar sozinho, mesmo se inventar ficções, terá forçosamente um discurso de intelectual, não poderá escapar ao discurso do mestre e do colonizador, a um discurso pré-estabelecido. O que é preciso é surpreender qualquer outro à beira de legendar, em flagrante delito de legendar ou efabular. Então forma-se, a dois ou com muitos, um discurso de menoridade. Reencontramos aqui a função de fabulação bergsoniana... Surpreender as pessoa em flagrante delito de efabular, é apreender o movimento de constituição de um povo. Os povos não pré-existem. De certo modo o povo é o que falta, como dizia Paul Klee. Será que existe um povo palestino? Israel diz que não. Sem dúvida que existia um, mas isso não é o essencial. Desde que os palestinos são expulsos do seu território, na medida em que resistem, eles entram no processo de constituição de um povo. Isto corresponde exactamente ao que Perrault chama de flagrante delito de efabular. Qualquer povo se constitui assim. Então, às ficções pré-estabelecidas que reenviam sempre ao discurso do colonizador, opor o discurso de menoridade, que se faz com intercessores.<sup>441</sup>

Este cinema moderno dos actos de palavra de fabulação não garante de todo, como referimos com Deleuze, uma segunda fundação do cinema; é um cinema menor, que se constitui por relação à necessidade de uma nova imagem do pensamento, em que autores como Debord e Duras, por exemplo, manejam o seu suspense, no limite da negação<sup>442</sup>; com Debord, através de uma incursão pelas relações entre discurso e figura, na perspectiva de diabolização da imagem, do dispositivo matricial do cinema, hiperbolizando a palavra como forma de veicular os enunciados da luta ideológico-política; com Duras, através da escrita como horizonte, simultaneamente pela destruição e pela glória do texto, da palavra, que permanece até ao fim a tentação de Duras, ao ponto de com os últimos filmes, as *Aurélias*, depois de destruídos os códigos da representação, ao atingir o impossível da representação, ao interditar a imagem, ao fazer desaparecer o real da imagem, ser o próprio cinema que é atingido.

443

---

<sup>441</sup> Gilles Deleuze, *Pourparlers, 1972-1990* (Paris: Éditions de Minuit, 1990), 171.

<sup>442</sup> Badiou, 104.

<sup>443</sup> Badiou, 102-103.

### III. 3.1.1 O trabalho do figural no cinema de Marguerite Duras

Os filmes de Marguerite Duras têm como motivo estruturante a destruição. Desde o início da sua actividade de escritora, desde *Un Barrage contre le pacifique*, que a destruição aparece como tema central que vai invadindo toda a sua obra até esse título simbólico entre todos: *Détruire, dit-elle*, romance e filme, sem que os possamos propriamente separar. No entanto, se num primeiro momento a sua ocorrência era apenas de natureza temática, a pouco e pouco, de tema, a destruição, passou a operação sistemática, estendendo-se à própria forma da obra. A passagem ao cinema permitiu a Duras a instauração de um dispositivo de experimentação sobre os limites da sua prática de escrita à altura do desejo de destruir, para a poder retomar de um outro ponto, a matéria literária que traduz e dá a ver o seu imaginário de ruínas. O cinema constitui-se, para ela, como espaço privilegiado de desfiguração do texto através de uma prática em que o duplica com outro texto, servindo para pensar a escrita dentro do filme e o filme como escrita. A escrita, tal como aponta Marie-Claire Ropars nas sucessivas análises que dedicou à obra de Duras <sup>444</sup>, é assim ao mesmo tempo desfeita, exibindo a sua autonomia e emancipação em relação a uma certa concepção cristalizada do trabalho literário, que a entende como estando ao serviço da representação e da figuração, e amplificada nas suas potencialidades. O cinema acolhe a literatura, não se ordenando segundo, ou não se subordinando (a)os seus códigos de representação, mas subtraindo-lhe os seus poderes de representação, para que dela apenas fique o puro exercício de uma escrita, secundarizada na sua função de significação. No entanto, se o cinema consegue mostrar um outro sítio da escrita, também esta, uma vez dentro dos filmes, toca e afecta a matéria constitutiva do cinema. De facto, do encontro que se produz entre o literário e o fílmico, o que resulta é um movimento de disrupção mútua de um pelo outro; o cinema, motor deste processo de *mise à mort*, é ele próprio submetido ao princípio de destruição de que é o agente.

Os filmes de Duras, como refere Marie-Claire Ropars <sup>445</sup>, integram-se numa prática dual, entre literatura e cinema, num novo espaço onde a escrita, desfazendo-se

---

<sup>444</sup> Cf. sobretudo Marie-Claire Ropars, *Le texte divisé* (Paris: Puf, 1981) e *Écraniques. Le film du texte* (Presses Universitaires de Lille, 1990).

<sup>445</sup> Cf. Marie-Claire Ropars, "On filmic rewriting: contamination of the arts or destruction of Art's identity?", trans. Malcolm Phillips, *Rouge 11*, 2007. Publicado originalmente em *Texts and Images in*

e refazendo-se, prossegue para além do seu meio tradicional, tornando-se cinematográfica, onde a literatura passa a ser uma matéria cinematográfica e não um fim último, i.e., uma história a realizar, e onde, por último, é a própria imagem que se trata de destruir.

A emergência do cinema põe em causa a clássica partição entre artes da palavra e artes da imagem, ao instalar uma nova ordem temporal e espacial, onde o que ressalta, apesar de muitas reduções da sua especificidade à questão da imagem-movimento, é a sua natureza impura e heterogénea, feita de uma pluralidade de materiais, visuais, sonoros e gráficos, na qual se reflecte a influência de várias artes, linguagens e técnicas. No entanto, esta heterogeneidade, que pressupõe uma aproximação concreta ao cinema como arte não só visual, mas também do texto, da palavra e da voz, manifesta-se de dois modos diferentes e contrários: o que a sintetiza e harmoniza segundo o modelo da narração; o que a exhibe para explorar a suas potencialidades disjuntivas, nomeadamente ao nível audio-visual.

O cinema de Duras está neste segundo grupo, espelhando o que, como vimos para Deleuze, corresponde à emergência do cinema moderno; repetindo uma vez mais o que diz em *Les composantes de l'image*, “o moderno implica um novo uso da palavra, do som e da música”, em que o acto de palavra ganha independência em relação “ao encadeamento das acções e reacções”, transformando-se numa imagem sonora autónoma. O que assim se evidencia é a irreconciliabilidade entre o ver e o falar, tornada manifesta pelo interstício cinematográfico, a que chamámos de interstício figural.

Tal traduz-se, em Duras, na dessolidarização das vozes e dos corpos dos actores (que nos últimos filmes são praticamente suprimidos), na invenção de um filme das palavras que é distinto do filme das imagens, i.e., numa montagem em que a palavra deixa de estar subordinada à imagem, e por conseguinte, em que ambas deixam ser cúmplices do apagamento dos espaçamentos e descontinuidades que caracterizam a ordenação enunciativa dos planos, em nome da verosimilhança da representação e da unidade da narração. Por outro lado, tal tem repercussões no próprio espaço do discurso, ou seja no espaço da escrita de Duras, que nas palavras de

Marie Claire-Ropars, abandona a concepção a que a reduz o fonocentrismo, de representação verosimilhante do discurso. A escrita literária de Duras deixa de ser guiada pela palavra, e com passagem para o interior do cinema, torna-se dele indissociável, materializando de algum modo a noção de figural tal como é construída por Lyotard: a da perturbação no seio de um texto ou de um espaço pictórico, das separações reguladas do significante, a de uma deriva do sentido, sob a pulsão de uma energia. Esta energia, para Lyotard, como para Duras, é um outro nome do sensível, enquanto lugar de irrupção do inconsciente e do desejo, lugar que fala em nós, no nosso lugar e que é preciso escutar, mesmo se a sua tradução é sempre residual e insuficiente. No caso de Duras, privilegiar o sensível sobre o inteligível, para tentar devolver a sua palpação inconsciente, ou o que ela chama de “sombra interior” e de “massa do vivido”, implica o exercício de uma violência sobre a linguagem. Ao nível da sua escrita cinematográfica, isto significa a recusa de a usar para dar conta do real, da experiência vivida ou imaginada, criando ao invés um espaço de tensão e encontro entre o texto e os elementos do cinema, o som e a imagem, que problematiza a distância entre as duas práticas significantes, sem simplesmente cancelar a distância, ou seja, que problematiza a relação entre texto e filme, entre imagem e palavra.

O cinema para Marguerite Duras é, como já foi dito, uma forma de escrita<sup>446</sup>, e configura, conforme propõe Ropars, uma hipótese de interpretação da escrita, em que independentemente do material – texto ou montagem de sons e imagens – se trata de a destruir na sua aceção de veículo da representação, governada pelo princípio de reconhecimento e de *mimésis*, em que a figuração subentende uma adequação do signo à coisa, em termos linguísticos, dos enunciados às visibilidades, em termos cinematográficos.

O cinema não é uma forma de actualização das histórias. O cinema surge como meio de releitura e expansão dos textos literários, em que não só qualquer con-

---

<sup>446</sup> Para Duras, o cinema seria uma escrita impedida, falhada, que, ao tornar a palavra filmável, serviria como forma de a ajudar a compreender as coisas que não compreende quando escreve.

“Falo da escrita. Falo também da escrita mesmo quando parece que falo do cinema. Não sei falar de outra coisa. Quando faço cinema escrevo, escrevo sobre a imagem, sobre o que ela deveria representar, sobre as minhas dúvidas quanto à sua natureza. Escrevo sobre o sentido que ela deveria ter. A escolha da imagem que se faz a seguir é uma consequência da escrita. A escrita do filme – para mim – é o cinema. Em princípio um *script* é feito para um depois. Um texto, não. Aqui quanto a mim, é o contrário.”, in Marguerite Duras, *Les yeux verts* (Paris: Éditions de l’Étoile/Cahiers du Cinéma (1980), 1996), 76.

cepção unitária do trabalho da linguagem se perde, como é destruída qualquer possibilidade de uma identidade literária da obra, desvalorizada a sua originalidade. Assim, filmes como *La femme du Gange* (1972), *India Song* (1974) e *Son de Venise dans Calcutá Désert* (1976), resultam de um mesmo núcleo enunciativo, desenvolvido e repartido por vários livros – *Le Ravisement de Lol V. Stein* (1964), *Le Vice-consul* (1965), *L'Amour* (1971). Os filmes relêem o espaço destes três livros, simultaneamente amplificando-o e minando-o. Os textos que abrem este ciclo de obras heterogêneas, entre literatura e cinema – nomeado de ciclo indiano – *Le Ravisement de Lol V. Stein*, *Le vice-consul*, não são transcritos, mas seguidos obliquamente, e neste sentido, reescritos pelos filmes, através de procedimentos de duplicação e fragmentação. Por exemplo, o filme *La Femme du Gange* permite abrir uma leitura do romance *Le Ravisement...*, cruzando-o com *L'Amour*; o livro no qual o filme tem origem – *L'Amour* – prolonga a história de Lol V. Stein no texto de 64, esta reaparecendo numa etapa posterior da sua vida. Assim, no filme, no intervalo entre imagens e vozes, insinua-se o vestígio descontínuo de uma outra palavra – a da obra *Le Ravisement...* – que fragmenta, por sua vez, os signos linguísticos nos quais se insere – *L'Amour*<sup>447</sup>. Do mesmo modo, em *India Song*, o filme das vozes que povoa a banda sonora, parte da mesma matriz enunciativa, repetindo-a e retrabalhando-a; tal impede de focalizar cada um dos enunciados sonoros sobre um ponto de origem, esta crise de identidade repercutindo-se e alastrando às próprias as imagens. As vozes polifônicas e autónomas, desligadas do realismo do directo, que deixamos de saber a quem e aonde pertencem, cercam a imagem, permanecendo num espaço ambíguo entre o fora-de-campo e o *off*, e projectam sobre ela uma indefinição espaço-temporal.

Em *Aurélia Steiner*, de acordo com Ropars<sup>448</sup>, este dispositivo altera-se e extrema-se, pois a repetição cinematográfica deixa de ser diferencial. Em 1979, Duras escreve uma série de três textos, *Aurélia Steiner (Paris)*, *Aurélia Steiner (Melbourne)* e *Aurélia Steiner (Vancouver)*, dos quais os dois últimos são passados ao ecrã. Na passagem de um a outro, i.e., do texto ao filme, Duras repete o texto escrito na sua totalidade, e destrói assim a sua integralidade literária. O filme torna-se leitor do

<sup>447</sup> Cf. a este propósito, Marie-Claire Ropars, “Contretextes, ou le jeu des voix chez Marguerite Duras”, in *Écraniques. Le film du texte*, 57-86 (Presses Universitaires de Lille, 1990).

<sup>448</sup> Cf. Marie-Claire Ropars, “On filmic rewriting: contamination of the arts or destruction of Art’s identity?”, in *Rouge 11*, 2007.



texto, repondo literalmente a sua leitura, através da sua repetição sobre um fluxo de imagens que ignoram completamente a existência do texto lido, mas em relação ao qual Duras sublinha o carácter qualquer e intermutável. O que emerge agora, na evidência desta separação, em que se torna quase impossível procurar a emergência de qualquer significado, é o desejo de destruir, por sua vez, o cinema, que culmina com os longos planos negros de *L'Homme Atlantique* (1981), e que uma vez esgotado lhe permitirá regressar à escrita (“O cinema acabado, ia recomeçar a escrever livros”).

Tal como para destruir o texto é necessário estar sempre a duplicá-lo, introduzindo uma distância, um diferimento constante em relação a uma origem, de modo a impedir a constituição de versões definitivas, também o processo de destruição das imagens passa por lhes atribuir um carácter permanentemente substituível, que as impede de serem tidas como únicas e originárias. Destruir o cinema, passa por mostrar o carácter inadequado de todas as imagens a uma figuração da “imagem ausente”, em torno da qual giram os filmes de Duras. Imagem e som cumprem um lugar comum, mas percorrido separadamente – ambos vão no sentido do desvanecimento do modelo narrativo na sua expressão cinematográfica, reflectindo a impossibilidade para Duras de restituir no presente, através da reconstituição, o tempo, os lugares e as figuras que habitam as suas ficções de destruição ou holocausto. Neste sentido, as imagens nunca são representações analógicas destes elementos, mas sim registos ópticos capazes de sugerir o seu desaparecimento narrativo. Os seus filmes são investigações audiovisuais sobre a erosão narrativa destes elementos, traduzindo pelos meios do cinema o que a sua escrita continha desde logo antes de se estender ao cinema: o esgotamento da história, presa no reflexo de uma outra, que ao duplica-la, a fractura; por conseguinte, as histórias nunca são contadas por completo num só volume; é por pequenas parcelas que é possível liga-las umas às outras e chegar, por exemplo, a “uma história de Lol V. Stein”; por outro lado, as personagens não são mais protagonistas, mas testemunhas de acontecimentos que se dão apenas na recordação, e como tal sujeitos aos efeitos do tempo, que os fragmentam e corroem, e lhes insuflam traços lendários e míticos. O tratamento da narração abandona o lugar próprio do texto e dispersa-se, sendo isto sintomático da já referida reserva em relação à representação. Esta reserva acentua-se com o cinema e ganha contornos radicais nas duas *Aurélias*.

Assim, no caso de *Aurélia Melbourne* e de *Aurélia Vancouver*, o texto lido e as imagens libertam-se da narração, caem cada um para seu lado, e no intervalo móvel

dos dois, é destruída toda possibilidade de uma manifestação visível do que é dito, ou de uma harmonia do som em relação à imagem. Trata-se antes da constituição de uma experiência de ver e ouvir dominada pela materialidade sensorial e pela mobilidade ou imobilidade perceptiva. As duas bandas tornam-se literalmente paralelas, mesmo se tal não é aleatório e uma ligação permanece, a da criação do sentido.

Em *Aurélia Melbourne* a imagem constitui-se de uma série de *travellings* recolhidos de um barco que avança ao longo do Sena. A câmara ora filma a água, ora se dirige para o alto das pontes, onde vislumbramos as silhuetas de quem passa. A imagem espelha a qualidade fluida da água e do movimento do rio. A voz em *off*, não é enunciativa, mas é a voz da leitura do texto escrito, dobrando-o na integralidade, e é sintomaticamente a voz da própria autora. O texto é uma carta a alguém amado e distante que não chega a ser identificado, e que não sabemos se existe “Dizem que está numa terra equatorial onde teria morrido há muito tempo”; a carta é de Aurélia Steiner, uma rapariga de 18 anos: “Chamo-me Aurélia Steiner. Vivo em Melbourne, onde os meus pais são professores. Escrevo”. A palavra lida reenvia, pois, à própria actividade de escrita e à sua decifração<sup>449</sup>, e não à sua figuração ou tematização; do mesmo modo, nada do que é dito aparece na imagem, é ilustrado por ela. A sua dimensão plástica, não significativa, é a que ganha mais importância, a banda de som decorrendo em paralelo ao sabor das discordâncias ópticas. O filme exhibe o intervalo entre as duas, mas vai para além da simples separação ou dissociação. Por um lado, o visível contraria com a sua plasticidade o processo de formação da significação do texto, dificultando a sua incorporação em figuras, a emergência de representações que a própria leitura do texto não deixa de convocar, e este, por sua vez, irrompe ao mesmo tempo no visível, fazendo com que a materialidade do visual acolha e ecoe,

---

<sup>449</sup> “Se não reencontro o texto tal como ele ocorreu na página, a voz escrita, recomeço. (...) Com *Aurélia*, encontrei imediatamente o primeiro caminho da voz. Não procuro aprofundar o sentido do texto quando leio, não, de todo, nada disso, o que procuro é o primeiro estado deste texto, como quando se tenta recordar um acontecimento distante, não vivido, mas ‘ouvido dizer’. O sentido vem mais tarde, não precisa de mim. A voz de leitura, por si só, o restituirá sem a intervenção da minha parte. A leitura oferece-se em voz alta, da mesma forma que se ofereceu apenas a ti, sozinha, a primeira vez, sem voz. Esta lentidão, esta indisciplina de pontuação, é como se despiasse as palavras, uma após a outra e descobrisse o que estava por baixo, a palavra isolada, irreconhecível, desprovida de toda a familiaridade, de toda a identidade, abandonada. Às vezes, é o lugar de uma frase por vir que se propõe. Às vezes nada, dificilmente um lugar, uma forma, mas aberta, pronta a ser tomada. Mas tudo deve ser lido, o lugar vazio também, quero dizer: tudo tem de ser reencontrado. Apercebemo-nos, quando se diz, quando se ouve, o quanto as palavras são frágeis e podem desfazer-se em poeira.”, in Duras, *Les yeux verts*, 77-78.

pontualmente, o sentido do texto. Há um momento em que um rio é evocado, com as suas pontes e arcos, e nesta altura o texto e a imagem parecem aproximar-se e tocar-se.

Em Aurélia Steiner (Melbourne), o Sena é ao mesmo tempo o Sena e não importa que rio. Vemos o Sena e ao mesmo tempo outra coisa. É um vazio no meio da imagem. Algumas vezes uma frase enlaça-o. Há pontes, há passagens da linguagem que podemos tentar. Mas depois voltamos ao vazio.<sup>450</sup>

Este carácter substituível da imagem, em que o Sena, mais do que o Sena é capaz de evocar qualquer rio, está também presente em *Aurélia Vancouver*. Mais uma vez, Duras é a voz que lê o texto; neste caso, talvez mesmo a voz que diz o texto, pois não há hiatos entre ela e o que diz, segundo a própria Duras: “Quando falo no filme, sou Aurélia Steiner. Não se trata de devolver o texto, mas de ter atenção para não me afastar dela, Aurélia que fala. É uma atenção extrema, de todos os segundos, para não perder Aurélia, para permanecer com ela, não falar em meu nome. Respeitar Aurélia mesmo se ela vem de mim.”<sup>451</sup> A palavra de Aurélia Steiner conta a história dos seus pais mortos na deportação, e o seu nome confunde-se ao longo do texto com um e outro, e também com o de um marinheiro morto, de quem foi amante. Esta confusão, esta substituição, em que Aurélia é também o nome daqueles que estão mortos, dissolve a possibilidade de ancorar esta ficção de holocausto num ponto de referência fixo, por exemplo, o de evocação de uma memória exclusivamente pessoal. Em *Aurélia Vancouver* não há distinção entre a história pessoal, a história de amor doloroso, e a catástrofe colectiva; a voz da sobrevivente é uma voz que figura o horror geral, se acerca de qualquer atrocidade desferida contra os judeus de Auschwitz, e torna-se portadora de uma memória mais geral, histórica. Ela diz a supressão dos judeus nos campos de concentração. Este desaparecimento encontra um eco nos lugares vazios da banda de imagens. As imagens a preto e branco, por sua vez, são rarefeitas e tomadas, em geral, de imobilidade - planos fixos das nuvens, das rochas, planos de troncos de árvores cortadas, empilhados em vagões, na estação ferroviária de Honfleur, planos de um corredor, um quarto, um jarro de rosas, uma janela, a escrita de Marguerite Duras, planos das palavras Aurélia, ou Aurélia Steiner, ou de

---

<sup>450</sup> Marguerite Duras, *La couleur des mots. Entretiens avec Dominique Noguez* (Paris: Benoît Jacob, (1984), 2001), 188.

<sup>451</sup> Duras, *Les yeux verts*, 151.

uma frase do texto. Na sua singularidade plástica, as imagens de Aurélia são tudo menos o reflexo de uma procura de lugares que correspondam aos proferidos no texto, elas são quaisquer, sem preocupações de ilustração ou de reconstituição. Entre o que a voz diz e as imagens, uma vez mais um intervalo. Mas mais uma vez, também, a palavra introduz-se nas imagens, produzindo analogias (a imagem do campo de concentração, da narração oral, é a das vias férreas abandonadas, dos troncos cortados e numerados), e a imagem desfaz o processo figurativo desencadeado pelo texto, ao caminhar na direcção de uma progressiva abstracção, assinalada pela presença de planos brancos e de planos negros, em que o que sobressai é a sua lógica sensorial e material; no entanto, eles permitem, ao mesmo tempo, a proliferação das imagens verbais contidas nas palavras, reenviando, por exemplo, para o rectângulo branco no qual o pai de Aurélia está enforcando.

Quando escrevi Aurélia Steiner (Vancouver), não estava certa de poder filmar a seguir. Escrevi-o na felicidade de não o filmar depois. Escrevi-o. Se não me tivessem dado os cinco milhões para filmar teria feito um filme negro, uma banda óptica negra. Estou numa relação de morte com o cinema. Comecei a fazê-lo para atingir a conquista criadora da destruição do texto. Agora é a imagem que quero atingir. Estou a conceber uma imagem passe-partout, infinitamente sobreponível a uma série de textos, imagem que não teria em si nenhum sentido, que não seria nem bela, nem feia, que ganharia o seu sentido do texto que passa sobre ela. Já com a imagem de Aurélia Steiner (Vancouver) não estou longe da imagem ideal, aquela que será suficientemente neutra para evitar a pena de fazer uma nova imagem. Aqueles que fazem quilómetros de imagens são naíves e às vezes não chegam a nada. Com o filme negro teria chegado à imagem ideal, à do assassinio confessado do cinema. É o que creio ter descoberto estes últimos tempos com o meu trabalho.<sup>452</sup>

Estes dois filmes tornam explícita a dimensão política do cinema de Duras, uma vez que assinalam o momento em que o seu imaginário de ruínas encontra as ruínas da história e descobre nesta radicalidade formal o único dispositivo à altura de sobre elas testemunhar. Marguerite Duras diz, a propósito de *Aurélia Steiner (Vancouver)*: “é um cinema limite. Eu desvelo-me no desespero de não poder apreender a coisa judia. E porque me meto eu nisto? Eles falam muito pouco, finalmente, eles.”<sup>453</sup>

---

<sup>452</sup> Ibid., 76.

<sup>453</sup> Marguerite Duras, *La couleur des mots. Entretiens avec Dominique Noguez*, 183.

Os dois filmes relevam desse confronto entre a escrita cinematográfica e as potências do esquecimento, do vazio do nada dito, do nada inscrito, do silêncio como grande dor, do intolerável do horror e da morte, numa atenção à questão do poder, do holocausto, da memória por relação com os problemas da sua representação e figurabilidade.

Trata-se, para Duras, de usar o cinema para dizer a nossa dificuldade em compreender, por exemplo, o lugar judeu e o que ele diz da potência de morte de que o homem é capaz. Não compreendemos, mas não renunciamos a compreender. Ainda em relação a *Aurélia Steiner (Vancouver)*: “Eu creio que os judeus, essa perturbação para mim tão forte, e que eu vejo com toda a clareza (...), vão ao encontro da escrita. Escrever é ir procurar fora de si o que já está cá dentro. Esta perturbação tem a função de reagrupamento do horror latente espalhado pelo mundo e que eu reconheço. Dá a ver o horror no seu princípio.”<sup>454</sup>

Contra o imaginário do cinema dominante, o cinema de Duras é um cinema lacunar, do intervalo, do negro, que permite mostrar o que não se pode ver, ou que permanece impossível de ver inteiramente, o que permanece inacessível como todo.

Porque a destruição instala um vazio no interior da possibilidade de ver, a questão de como mostrar, de como falar sobre ela, é uma questão política. Não é possível representar a colusão entre o passado e o presente, não é possível representar a morte e o desaparecimento como presentes, só é possível mostrar a descontinuidade produzida pela destruição; A palavra será lacunar, a imagem também. Na e pela relação dissidente entre as duas manifesta-se o trabalho do figural, trabalho que afasta o cinema do regime de representação, produzindo o intervalo, ou melhor, o interstício, pelo qual se introduz a espessura do tempo, enquanto memória e esquecimento, pondo em contacto, qual membrana, o interior, o impensado, e o exterior, o intolerável. Esta espessura em Duras, remete para a coexistência de várias temporalidades, tornadas manifestas pela(s) palavra(s) e voz(es), que assombram o presente da imagem, ele próprio assombrado pelos acontecimentos de outro tempo e lugar, do qual mais não é do que a camada morta (é o que acontece, por exemplo, para o baile de *India Song*). Elas fazem surgir o passado puro, inactualizável pela representação, que se mostra directamente como ausência e apagamento, i.e., no que tem de indizível e que, no

---

<sup>454</sup> Duras, *Les yeux verts*, 144.

entanto, não pode senão ser falado, no que tem de invisível, e que não pode senão ser visto.<sup>455</sup>

### **III. 3.1.2. Guy Debord – o cinema da não separação e a crítica da sociedade de espectáculo**

O sentido do cinema de Guy Debord é inseparável do seu pensamento e, ao lado da escrita, constitui-se como lugar privilegiado de visibilidade da sua teoria, actualizando-a, por outros meios que não a palavra. A zona de reflexão que determina toda a obra de Debord, e em função da qual é possível auscultar toda a dimensão de intervenção política do seu pensamento e da sua respectiva materialização cinematográfica é a sua crítica da sociedade do espectáculo, ou seja, do capitalismo acabado como afastamento radical da vida. Esta crítica é, por sua vez, indissociável de uma mobilização total da própria vida do autor na direcção do confronto e da luta contra o seu tempo. Contudo, tal luta é levada a cabo a partir de dentro e não feita à margem da linguagem do espectáculo. De facto, para Debord, na desordem do presente, estariam simultaneamente contidas quer a destruição da vida perpetuada pelo espectáculo, quer a possibilidade da aparição concreta do seu reverso, identificada com o projecto situacionista. Tratar-se-ia de, no mesmo lugar a partir do qual “a sociedade do espectáculo e o capitalismo organizam concreta e deliberadamente os meios e os acontecimentos para diminuir a potência de vida”, e trabalhando sobre os mesmo elementos, libertar dele um projecto de sinal oposto<sup>456</sup>, capaz de inverter o sentido da destruição, deslocando-o da vida para a desagregação da própria sociedade do espectáculo.

Na última fase da sua vida, a voz de Debord parece apontar para um lugar não reconciliado cada vez mais solitário, que se subtrai ao político, como construção de si no aqui e no agora, de onde testemunha a vitória aparente da sociedade de que fora visionário pelas suas análises no livro *La Société du Spectacle*, lugar sobretudo sintomático de um poder de recusa em relação às leis do espectáculo. No entanto, os seus

---

<sup>455</sup> Deleuze, *L'Image-temps*, 339-40.

<sup>456</sup> Cf. Giorgio Agamben, “Gloses marginales aux *Commentaires sur la société du spectacle*”, in *Moyens sans fins* (Paris: Éditions Payot et Rivages, 1995), 89.

filmes mais tardios, nomeadamente *In Girum imus nocte et consumimur igni* (1978), espécie de filme balanço e retrospectivo, se por um lado acompanham este movimento, tornando a sua crítica do lixo organizado do mundo indissociável do seu próprio auto-retrato em tom melancólico, por outro podem ainda ser vistos, à semelhança dos primeiros, à luz das analogias que mantêm, em termos composicionais, com o trabalho teórico anterior, centrado no conceito de situação criada, que deu o nome ao situacionismo. O diagnóstico do espectáculo como não vida e da sociedade como produtora incessante de funções de morte que se insinuam em todo o lado, contemplava como reverso a realização do seu negativo, i.e., a possibilidade de uma mudança mediante “acções apropriadas” <sup>457</sup>, capazes de anularem o espectáculo e a identificação entre espectador e o indivíduo. Segundo Debord, o espectáculo afastou numa representação o que era directamente vivido, criando um mundo da divisão, da estranheza e da não participação, tornando-se o modo dominante de relação entre os homens. <sup>458</sup> Neste sentido, qualquer actividade, qualquer instante da vida, qualquer ideia, poderiam ser qualificadas de alienadas, pois só teriam sentido fora de si. <sup>459</sup> O espectáculo mostra a vida às pessoas, mas enquanto representação separada das suas existências. A transformação revolucionária seria fazê-las viver, voltando a reunir a vida e a sua potência.

Sendo uma situação construída “um momento da vida, concreta e deliberadamente construído pela organização colectiva de uma ambiência unitária e de um jogo de acontecimentos” <sup>460</sup>, o programa de criação de situações propunha aos homens como única razão de viver a construção por si próprios da sua própria vida. A efectividade e realidade do projecto coincidiria também com o fim da arte (a auto-destruição da arte moderna seria uma sintoma da crise geral dos meios artísticos tradicionais, revelando, por sua vez, a crise da experiência, ligada à reivindicação de expe-

---

<sup>457</sup> Cf. Guy Debord, “Rapports sur la construction des situations”, in *Oeuvres* (1957, rééd. Paris: Éditions Gallimard, 2006), 309.

<sup>458</sup> Cf. Guy Debord, “La séparation achevée”, in *La Société du spectacle*, 13-32 (1967, rééd. Paris: Éditions Gallimard, 1992).

<sup>459</sup> Cf. Debord, “Preliminaires pour une définition de l’unité du programme révolutionnaire”, in *Oeuvres* (1960, Ibid.), 513.

<sup>460</sup> Debord, “Internationale situationniste n° 1”, in *Oeuvres* (1958, Ibid.), 358.

rimentar outros usos para a vida) <sup>461</sup>, enquanto esfera separada e excepcional reservada à actividade criadora livre, permitindo a entrada do tempo histórico e da transformação do real na vida e, assim, a sua indiferenciação da arte.

“Quando Debord diz que é necessário construir situações, é sempre algo que podemos repetir e algo de único” <sup>462</sup> e, aqui, tal como assinala Giorgio Agamben, o seu modo de composição cinematográfico encontra ecos na teoria, a partir do paradigma do *détournement*, definido como “desvio de elementos estéticos pré-fabricados e integração de produções actuais ou passadas das artes numa construção superior do meio.” <sup>463</sup>

À semelhança do modo como eram concebidas as situações, cuja construção deveria começar para além da decomposição da sociedade do espectáculo, o cinema de Debord é uma tentativa de reconciliar, de tornar indiscerníveis, a redundância e a irreversibilidade.

Para Debord, a tradução da sua crítica da sociedade em imagens, passava também por denunciar, no limite da destruição, o próprio cinema e a sua reprodução da temporalidade do espectáculo, que conciliaria o tempo linear e irreversível da produção capitalista com o tempo pseudo-cíclico do consumo de imagens, fabricando “o tempo da realidade que se transforma, vivido ilusoriamente”, e deste modo o espectador e a sua docilidade. <sup>464</sup>

Contra e com o cinema, o *détournement* cinematográfico, feito da reutilização, entre outras, de imagens “roubadas” à história do cinema, à publicidade, à actualidade televisiva, permitiria ao mesmo tempo meter em cena a dissolução do cinema na sua ligação à alienação do espectáculo e ao seu princípio da não intervenção e reinventar o tempo vivido, através da criação de um espaço, agora de natureza cinematográfica, em que a repetição, ao pôr em causa a irreversibilidade do tempo linear do capitalismo espectacular, ressuscitaria um outro tempo irreversível, individual e colectivo, subtraído à cronologia e feito de uma variedade de tempos

---

<sup>461</sup> Cf. Debord, “Préliminaires pour une définition de l’unité du programme révolutionnaire”, in *Oeuvres* (1960, Ibid.), 516-17.

<sup>462</sup> Giorgio Agamben, “Le cinéma de Guy Debord”, in *Image et Mémoire* (Paris: Éditions Hoëbeke, 1998), 73.

<sup>463</sup> Guy Debord, “Internationale situationniste n° 1”, in *Oeuvres* (1958, Ibid.), 359.

<sup>464</sup> Cf. Debord, “Le temps spectaculaire”, in *La Société du spectacle*, 147-160.



autónomos, ligados entre si <sup>465</sup>, relançando assim o mundo e os seus possíveis. Com efeito, ao repetir as representações, as imagens da realidade, o cinema de Debord desloca-as, e fá-las assim entrar em relação, fora do espaço do horizonte da representação, com o tempo de vida a libertar. Deste modo, uma das consequências imediatas desejadas por Debord, com os seus filmes, seria a provocação crítica do espectador, numa anulação da separação entre este e o espaço cinematográfico.

Desde os primeiros filmes que Debord pretende deslocar os poderes do cinema da sua subordinação ao espectáculo e torná-lo apto a transmitir o que se lhe quisesse confiar, o que corresponde entre 1952 e 1961, com os três primeiros filmes, a um modo de emprego do *détournement* considerado na óptica das posições situacionistas, enquanto expressão da negação e desvalorização do passado cultural e prelúdio da realização da tarefa histórica de realização das respectivas ideias na vida prática. Em *Hurléments en faveur de Sade* (1952), primeiro filme de Debord, o *détournement* incide exclusivamente na palavra, que se encadeia, por intermédio de várias vozes, sobre planos brancos que alternam com planos negros silenciosos. Nos filmes seguintes, *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (1959) e *Critique de la séparation* (1961), a técnica utilizada para a banda de som estende-se agora igualmente à imagem, composta de uma mistura de planos realizados pelo autor e de imagens desviadas dos seus contextos originais, da banda desenhada à publicidade, passando pelo cinema, que enfatizam os elementos estritamente pessoais.

A partir de 1974, com o filme *La Société du Spectacle*, em que se trata, na senda do projecto de adaptação de *O Capital* de Karl Marx, por Eisenstein, de dar visibilidade cinematográfica ao seu livro maior, e culminando com *In Girum...*, o cinema de Debord põe fim à época da Internacional Situacionista enquanto actividade constituída e adquire outros contornos estilísticos, ao mesmo tempo que instala outras perspectivas teóricas e práticas. O *détournement* sobre imagens pré-existentes, em que ganham predominância os extractos de filmes de ficção e as imagens de actualidades, combinados com alguns excertos dos seus filmes anteriores, entra agora em relação com a voz do próprio Debord, lendo a sua obra, ou oferecendo, como no caso de *In*

---

<sup>465</sup> Debord, Ibid., 159.

*Girum...*, em conjunto com a teoria, enunciada com rigor clássico, o íntimo como traço de persistência do vivo, i.e., a história e os momentos de um itinerário.

Se o texto em *off*, nos filmes de Debord, começou por se dar numa desejada desadequação face às imagens, com intuito de romper com os hábitos do espectáculo, foi-se progressivamente aproximando de uma palavra crítica, não indiferente, nem complementar, enunciada pelo próprio autor contra as imagens, que o autor retoma e repete, através da montagem, fora dos circuitos de reificação, retirando-lhes a sua aparente imediaticidade e autenticidade. Tal palavra, que só poderia coincidir com a voz do próprio Debord, aponta para esse ponto cego das imagens, em que elas se exibem como separadas, no interior e através do próprio cinema, ao mesmo tempo que são devolvidas na sua possibilidade renovada; esse ponto cego é simultaneamente a crítica da sociedade do espectáculo e a sua ultrapassagem.

### III. 3.2. “Moderno: Um cinema que deixa de estar só” (Serge Daney)

A crítica de Debord da sociedade do espectáculo coincide com a que se gera no contexto da experiência do cinema militante dos anos setenta, a partir da assunção da experiência cinematográfica como primordial, mesmo se já tinha de conviver com a televisão e o vídeo; de facto, tratava-se, justamente, para o cinema militante de criticar aquele dispositivo narrativo e a sua natureza tida como ideológica (nos seus propósitos de construção de um acesso transparente ao mundo do drama e seus personagens), reduzindo-se muitas vezes essa crítica, pelo menos no sentido duro, a placar um programa revolucionário sobre as imagens.

Por outro lado, o aparecimento da televisão e do vídeo são naturalmente sinónimo de novos modos de circulação das imagens e da palavra, de novos modos de lidar com o instante, o presente e a presença, que competem com o cinema. Com efeito, com a emergência da sociedade do espectáculo, novas formas de manipular sons e imagens penetram os interstícios do cinema obrigando-o a transformações: face a uma sociedade que produz indiferenciada e incessantemente palavras e imagens em excesso, onde a televisão ocupa um lugar preponderante substituindo-se ao cinema enquanto expressão natural do mundo, vários cineastas passam a questionar o seu lugar de arte da presença real, e fazem da exploração de relações de tensão entre palavra e imagem, um elemento de des-funcionalização mimética capaz de alimentar novos possíveis cinematográficos, e inicialmente de explorar igualmente as potencialidades do novo meio televisivo.

Godard é um dos exemplos claros desta reacção contra a representação, contra o dispositivo do cinema narrativo, por um lado, característico do cinema moderno e da sua fase política, e por outro da necessidade de pôr o cinema a medir forças ou, pelo menos, a comparar e trocar procedimentos, com a recém-criada televisão, explorando, entre outras coisas, como indiciámos a “incomensurabilidade” (o termo é de Deleuze) entre vários tipos de discursos, primeiro ainda no seio do cinema militante, e depois no interior da televisão, quando havia ainda expectativas de a usar numa perspectiva criativa e transformadora.

### III. 3.2.1. Cinema Político – o grupo Dziga Vertov,

#### *Vent D'est, Ici et Ailleurs*

Revisitaremos, pois, o cinema militante dos anos setenta, a partir de um dos seus exemplos mais emblemáticos, o Grupo Dziga Vertov, e em particular da análise do filme *Vent d'est* (1970) - nomeadamente na perspectiva das relações entre palavra e imagem -para procurar reconstituir por onde passava, à época, a ideia de um cinema político: se a questão política não podia ser separada da sua *mise-en-scène* cinematográfica, como sublinha na altura Serge Daney, no entanto, esta última é quase totalmente identificada com um problema de enunciação – tratava-se fundamentalmente de procurar responder à pergunta: “Como ‘meter em cena’ enunciados políticos?”. Tal é sintomático do que estava em causa na prática e crítica dos filmes militantes, pois mesmo se o critério estético não era secundarizado em relação ao critério político, era a política que comandava, no sentido em que, em última análise, tudo se media pela capacidade do discurso do filme e do autor retomarem o discurso de luta política e ideológica.<sup>466</sup>

Por sua vez, qual o enunciado político em *Vent d'est* e o que o torna interessante? Se o “tema” do filme é o marxismo, por seu turno, os respectivos enunciados políticos são indissociáveis de uma forma marxista de fazer cinema, que reenvia para a seguinte questão condicional: “‘como colocar em cena enunciados políticos?’, se não através de uma enunciação que tem de ser ela também política?”. Godard, em *Vent d'Est*, torna inseparáveis as perguntas: como fazer filmes políticos? Como fazer politicamente filmes? Rancière refere-se, por exemplo, a *La Chinoise*, como um filme justamente entre dois marxismos, o temático e o formal.<sup>467</sup> Este último é, por sua vez, dependente de um trabalho de dissociação entre as imagens e as palavras, capaz de contrariar a ilustração mútua, as imagens que servem o discurso marxista e se tornam assim invisíveis, pois apenas deixam ouvir, e as palavras que se tornam imagens, tornando-se assim inaudíveis, por apenas deixarem ver. Palavras que

---

<sup>466</sup> Serge Daney, “Fonction critique”, in *La maison cinéma et le monde. Les temps des Cahiers. 1962-1981. Tome I* (Paris: POL/Cahiers du Cinéma, 2001), 328.

<sup>467</sup> Jacques Rancière, “Le rouge de *La Chinoise*: politique de Godard”, in *La fable cinématographique*, 187.

se tornam imagens, imagens que se tornam discurso. Godard procura desfazer esta relação entre ambas, característica do funcionamento da comunicação. De novo a lição das coisas e a lição das palavras, já mencionada, sugerida por Serge Daney, retomada por Deleuze, para definir a pedagogia godardiana.

Estamos, no entanto, face a um cinema colocado ao serviço da política. Mesmo se para um cineasta ou grupo de cineastas, como o grupo Dziga Vertov, se trata de continuar a pensar no como podem as formas cinematográficas servir uma causa, uma acção política, sem as ilustrar; mesmo se para Godard o discurso marxista-leninista continua a ser uma matéria como outra qualquer, à qual ele aplica o mesmo tipo de desconstrução que a qualquer outro discurso, de modo a fazer ouvir as palavras na sua estranheza e as imagens na sua estupidez <sup>468</sup>; a verdade é que essa atenção aos dispositivos de representação se faz em nome da revelação e combate das estruturas ideológicas burguesas presentes num certo modo de usar o cinema (luta contra o conceito de representação burguês), por um lado, e da procura de um novo modo de articular sons e imagens à altura de uma visão de mundo marxista-leninista, por outro, tendo como objectivo político último a luta contra os aparelhos ideológicos do Estado. É evidente a proximidade entre a forma fragmentária, os exercícios dialécticos de Godard de confronto entre imagens e palavras, que visavam aguçar o olhar e o juízo de cada um, no sentido de garantir o grau de convicção sustentando uma explicação marxista do mundo e o paradigma brechtiano: “uma arte substitui às continuidades e progressões próprias ao modelo narrativo e empático uma forma rompida que visa evidenciar as tensões e contradições inerentes à apresentação das situações e à maneira de formular os dados, as questões.” <sup>469</sup>

Aqui, talvez seja, no entanto, necessário abrir um parêntesis: se estamos a sublinhar a dimensão mesmo assim política do cinema de Godard, nesta altura, a partir do exemplo de *Vent d'est*, já houve circunstâncias em que foi necessário operar o movimento contrário, nomeadamente quando este filme e outros do período Dziga Vertov foram tornados invisíveis sob acusação de terem alienado as qualidades estéticas

---

<sup>468</sup> Ibid., ou nas palavras de Daney: “a ideia de que cada discurso é o que é, um bloco de enunciados e interrogações, que não pode ser reproduzido sem que no processo não se introduza algo da ordem da produção.” Serge Daney, “Fonction critique”, in *La maison cinéma et le monde. Les temps des Cahiers. 1962-1981. Tome 1*, Ibid.

<sup>469</sup> Jacques Rancière, “Conversation autour d’un feu: Straub et quelques autres”, in *Les écarts du cinéma* (Paris: La fabrique éditions, 2011), 112.

características do cinema a que Godard nos teria habituado, em nome da ladainha de referências marxistas-leninistas. E então, o que alguns críticos propuseram foi a revitalização deste momento da obra godardiana, fazendo justamente o elogio da sua coerência, o que legitimaria a sua inscrição no interior da famosa pedagogia de Godard, termo que permite caracterizar o gesto cinematográfico godardiano aquém e além deste período controverso; pois se *Vent d'est* é um filme marxista-leninista e isto o diferencia de filmes como *Le mépris* (1963), que é um filme cinéfilo, ou *Masculin-féminin* (1966), que é um filme sociológico, a uma certa escala de análise, todos têm em comum o facto de submeterem os discursos sobre os quais se debruçam ao mesmo tipo de procedimentos de investigação, no fundo pedagógicos, ao mesmo programa crítico de desconstrução e interrogação formal, que passa, como vimos, pela dissociação da imagem e do som.

Isto implica olhar para o marxismo-leninismo como um momento da história do cinema, e não tanto da história do mundo, ou seja, a Godard importa pensá-lo mais como nova situação simbólica, forma que desencadeia outras formas, em ruptura com outros momentos da história da representação cinematográfica, no sentido da reorganização das forças no interior do ecrã, do que como nova situação histórica – a luta de classes como o que sucede ao western.

Assim, seria possível olhar para *Vent d'est* numa perspectiva já pós-brechtiana, pois o filme contém desde logo essa possibilidade: é também um filme que se auto-critica enquanto tal, enquanto filme que se diz parte de um cinema emancipado. Nesta perspectiva, a dialéctica som/imagem mais do que ao serviço de uma explicação marxista-leninista, estaria preocupada não tanto em mostrar o logro envolvido na representação cinematográfica clássica, revelando o seu carácter ideológico de instrumento de poder de uma classe, através de escolha de um conjunto de procedimentos de representação distanciados, de inspiração brechtiana, mas em apresentar o artifício, ou a mentira, como a condição essencial do cinema, ou seja, a sua verdade.

“Ce n’est pas une image juste, c’est juste une image”; “Je ne dis pas que c’est Staline, je dis qu’il est accepté par les autres comme Staline” (“Eu não digo que é Estaline, digo que ele é aceite pelos outros como Estaline”) – trata-se de usar a palavra para fazer recuar a imagem aquém da sua identificação com o objecto; o mesmo se passa na sequência em que os actores se arranjam no início do filme.

“Não uma imagem justa, mas somente (*mais juste...*, em francês) uma imagem”, esta frase condensa já o carácter potencialmente problemático das imagens cinematográficas na sua relação ao que representam, e a futura impotência/dificuldade do cinema para dar conta do real, para estar à altura do mundo, da justiça do que é filmado, das suas exigências, a menos que seja através da problematização da própria forma de representação - o que coloca a questão da justeza da imagem e da dificuldade de criar imagens justas num mundo que se tornou ele próprio uma imagem. O confronto não é mais com o mundo, mas com as imagens do mundo; daí ser necessário saber “separar o trigo do joio”, e, sobretudo, como assinala Serge Daney<sup>470</sup>, aceitar não saber o que fazer com as imagens, como as montar, e ser isso que é preciso mostrar. É o que se passa em *Ici et Ailleurs* (1976), de Godard:

*Ici*, aqui, França; uma família francesa é mostrada nas suas relações à cozinha, ao amor, à televisão. São estas as imagens que Godard decide contrapor, dez anos depois, ao grupo de *fedayees*, filmados na Palestina, ainda com Jean-Pierre Gorin, dez anos antes. O que se passa entre estes dois blocos de imagens, tem mais uma vez a ver com o interstício, com o corte irracional, pois nada da ordem da semelhança e da contiguidade liga estas duas sequências de imagens. São imagens incomensuráveis, que não deixam de reenviar para a ideia de um espectador impotente, i.e., para a condição do espectador contemporâneo: a família que olha à distância para as imagens de uma luta, de uma causa, em relação a qual não consegue, não pode intervir. Ao mesmo tempo essa é também a condição do realizador, que quando regressa da Palestina não consegue encontrar um princípio organizador para as imagens que trouxe de volta. Pergunta de Godard: “porque não consigo encontrar a montagem certa para estas imagens?”<sup>471</sup>

Neste sentido, *Ici et Ailleurs* é um filme sobre o que, nesta altura, depois do período Dziga Vertov, se tinha tornado uma evidência para Godard, a dificuldade de intervenção de um ponto de vista militante ou activista.

No fundo o filme pode ser lido - é esta a hipótese de Daney - como o último filme em que um realizador tenta unir forças a uma causa política ou organização, ao

---

<sup>470</sup> Serge Daney, “From movies to moving”, trans. Brian Holmes, in *Art and the moving image*, ed. Tanya Leighton, (London: Tate, Afterall, 2008), 336.

<sup>471</sup> Daney, *Ibid.*

mesmo tempo que aponta para o fim de um período da história do cinema e para uma mudança de paradigma, em que já não se trata de devolver o movimento do mundo a partir do movimento do próprio cinema - como aconteceu desde que o cinema se reconheceu enquanto arte, a partir da descoberta do seu próprio movimento ou linguagem (o movimento de câmara e a montagem, segundo Deleuze) -, mas de o recrear a partir de bocados de película já registados, de um “arquivo” pré-existente de imagens, “já saturado de sentido e emoção”.<sup>472</sup>

A verdade é que uma das últimas questões de Godard é a de “como é que o cinema nos torna historiadores?”. Para Daney, isto significa, que nós, espectadores do mundo temos a responsabilidade de escolher a imagem que nos cabe e de a resgatar ao “olhar indiferenciado das câmaras”, ao fundo indiferenciador do arquivo, como veremos<sup>473</sup>, e de lhe inculir o movimento que permite a sua ressurreição face à imobilidade - em sentido literal e metafórico - a que foram votadas as imagens, pela nossa relação cada vez mais móvel não só ao cinema, enquanto vitrine, montra de imagens, como a todos os dispositivos contemporâneos de produção, circulação e difusão de imagens.

A televisão que se tornou, a certa altura, a vitrine por excelência e o lugar fundamental de difusão do modo dominante de produção de imagens, tomadas pela lógica publicitária do cliché, estendeu a sua lógica de dispositivo-montra a toda a experiência das imagens e contaminou nesse sentido a nossa própria experiência do cinema. Daí, também, a televisão, ter inaugurado um sentido novo de responsabilização pelas imagens: é preciso devolver as imagens movimento, já que continuamos a precisar delas. Frases como “carregar a sua imagem como uma cruz”<sup>474</sup>, “a imagem virá no tempo da ressurreição”, tudo ideias caras a Godard, resumem bem a exigência da tarefa.

### **III. 3.2.2. Jean-Luc Godard – A televisão na perspectiva dos cineastas**

---

<sup>472</sup> Ibidem.

<sup>473</sup> A sequência dos “espectadores”, homens e mulheres, anónimos, de aspecto diverso, que, em fila, se sucedem e, um a um, mostram uma imagem, uma imagem fixa, a sua imagem, para a câmara, é a materialização literal desta ideia.

<sup>474</sup> Daney, Ibid., 335.



Em 1976, em resultado de uma encomenda feita pela televisão francesa e o Instituto nacional do audiovisual francês (INA), Jean-Luc Godard e Anne-Marie Miéville realizam a série *Six fois deux. Sur et sous la communication*. Já na altura, apesar do apoio e disponibilidade para a sua realização, a televisão, quando viu o objecto final, acabou por manifestar embaraço na sua difusão: apesar de recorrer aos procedimentos próprios das emissões de televisão, a série não deixa de se constituir como a sua crítica, apontando antes para o que a televisão poderia ser, para uma outra televisão possível. Com efeito, Godard entrega-se, como é seu hábito, a um exercício duplo de crítica: por um lado, uma crítica de ordem mais temática, de contornos políticos, às relações sociais dominantes – relações familiares, amorosas, de trabalho, de ensino, entre homens e mulheres, cidade e campo, adultos e crianças, - e por outro, inseparável da primeira, uma crítica das relações de representação do mundo, a estes vários níveis, pelos diferentes sistemas existentes, na altura fundamentalmente o cinema, mas sobretudo a televisão. A direcção da FR3 tomou as suas distâncias em relação à série, não só escolhendo difundi-la aos domingos, durante o período de férias de Verão, como através da inclusão do seguinte comunicado, que precedia a sua difusão: “Esta emissão não oferece as características técnicas habituais dos nossos programas. Mas o próprio método de registo faz parte do ensaio tentado pelo INA. É por isso que não fomos intransigentes, por se tratar de uma experiência.”

Mesmo se Godard não penetrou no universo televisivo, mesmo se não o influenciou, mesmo se a televisão lhe virou sempre as costas, o que é notável é verificarmos como o trabalho de Godard nunca deixou de a ter como horizonte. Claro que esse horizonte era o de uma televisão prometida, que não se concretizou e que era incompatível com a televisão praticada, a qual Godard procurava persuadir da necessidade de uma outra *mise en représentation*, através da provocação, da pedagogia.

Godard materializa o falhanço de uma aproximação à televisão sob o ângulo da crítica política e da criação estética. Investida pelos grandes criadores de expectativas múltiplas, a televisão colocou sempre à porta o crítico, o artista e o pedagogo.

A propósito de pedagogia, julgamos ser importante fazer aqui um breve aparte para falar no caso da relação de Rossellini à televisão. O seu objectivo, na altura, foi realizar para televisão uma espécie de enciclopédia em imagens e sons, oferecendo

aos cidadãos telespectadores um conhecimento dos grandes acontecimentos da história, das grandes correntes de ideias, das grandes invenções científicas, etc. Até à sua morte, Rossellini não se cansou de produzir e realizar os elementos deste conjunto que ficou inacabado. Este projecto representou para Rossellini o abandono do cinema que considerava morto em 1962 e a sua fé na televisão. Se o julgamento estético sobre as séries as coloca num plano claramente inferior ao do seu cinema, a verdade é que os objectivos de Rossellini não eram de todo estéticos, mas pedagógicos, sendo que é a este nível que o falhanço do projecto se pode medir. Na verdade o seu desejo de televisão faz-se contra a ficção cinematográfica. Em nome da comunicação e da educação, Rossellini procura dissociar no corpo da imagem a parte de ilusão, espectáculo, da parte de conhecimento, como realça Raymond Bellour. “E submete a imagem à voz e à palavra, à qual acaba quase por a reduzir; inventa uma pedagogia utópica do drama sustentada por uma vontade de saber obstinada.” Se em ambos os cineastas, Rossellini e Godard, há vontade de mudar os códigos televisivos, no caso de Godard, continua a haver uma crença nos poderes da imagem; assim, a questão, para ele, não passa, como em Rossellini, por eliminar a dimensão ilusória e sedutora das imagens, mas de a transformar, intensificando-a, através da sua dobragem de uma função de conhecimento.<sup>475</sup> Onde Rossellini oferece um espectáculo de comunicação bem sucedida - todos os seus heróis tardios não precisam de mais do que de falar, para serem compreendidos -, depois de filmes a explorar as falhas da comunicação, Godard questiona-a enquanto dado de base. Começa por criticá-la, sublinhando a separação entre signo e sentido, para daí fazer sair a comunicação, ou seja, não começa por supor a comunicação como a transmissão bem sucedida de um ideal máximo de informação, mas parte do pólo oposto, a linguagem antes do discurso, antes da coincidência entre linguagem e sentido, que funda a concepção de linguagem como essencialmente informativa, e a informação essencialmente como troca bem sucedida: as imagens embatendo nos sons, a linguagem explodindo sob a pressão das palavras elas próprias em decomposição, os signos invadindo o ecrã, fazendo dele um ecrã negro onde tudo é posto em causa.

Embora, por razões diferentes, ambos estão nos antípodas da televisão, tal como a sua própria história, a do nosso mundo actual, a fez.

---

<sup>475</sup> Raymond Bellour, *L'entre-images 2. Mots, Images* (Paris:POL/Trafic,1999), 119.

Mesmo se podemos dizer que uma das razões para a indiferença, para o embaraço provocado pelos esforços de Godard em mudar os códigos televisivos, se prende com o facto de não serem pertinentes, em televisão, os códigos estéticos e críticos importados de outros universos – as formas da narração, o agenciamento do visível e do sonoro, a gestão do tempo e do espaço, enfim as características da televisão como relevando de um espaço autónomo; e reconhecer que se se tornou utópico o desejo de uma outra televisão, como a que implicitamente deixam adivinhar as séries do Godard ou a obra final de Rossellini, tal deve-se a um equívoco sobre a possibilidade de uma alternativa moldada pelos artistas, o facto é que a televisão não convive bem com a sua própria crítica no seu interior. A função da televisão tornada um verdadeiro atelier de reflexão, experimentação, investigação é o que *Six fois deux* põe em prática, ao questionar os mitos da transparência, da espontaneidade, do acesso directo; ao usar a sua consciência sobre a importância da comunicação, para apontar para o seu fundo de incomunicabilidade; ao sublinhar simultaneamente a função da televisão como tecnologia, canal social e o seu falhanço.

O princípio das emissões, claramente repartidas segundo o princípio da lição das coisas e da lição das palavras, é o seguinte, nas palavras do próprio Godard: “Cada programa é composto por uma primeira emissão relativamente elaborada pondo em evidência o ângulo sob o qual uma determinada situação aparece com mais nitidez do que no cinema ou televisão tradicionais; por uma segunda emissão complementar, com uma forma simples, entrevista ou diálogo, esclarecendo as intenções da primeira parte.”

Analisaremos brevemente um dos episódios, o dedicado ao matemático René Thom, de modo a penetramos mais em detalhe nos procedimentos críticos levados a cabo por Godard. Trata-se de um segundo episódio complementar, composto de uma entrevista ao conhecido matemático René Thom, inventor da teoria da catástrofe, a teoria das descontinuidades, e que, tal como as outras entrevistas da série, procura fazer falar os que normalmente não têm lugar na televisão ou os que são interrogados com objectivo de darem respostas conhecidas de avanço. Se a série é uma reflexão sobre a linguagem em todos os seus estados, a linguagem das imagens, dos meios de informação, ou seja, da televisão, mas também a linguagem de todos os dias, no episódio de René Thom assistimos ao trabalho de procurar pensar as equivalências e diferenças entre a linguagem da matemática e a linguagem quotidiana, ao esforço de

problematizar uma com a outra, de iluminar uma com a outra, através da utilização do formato televisivo da entrevista. O propósito de Godard não é exactamente tornar acessível a matemática, mas tecer relações entre ela e o humano, tendo como pano de fundo o tema genérico da série, a comunicação. Assim, desafia as noções do matemático ao interrogá-lo sobre o amor, o ter filhos, etc. considerados numericamente. A entrevista neste caso assemelha-se mais a um diálogo deixado em toda a sua extensão, com os seus silêncios e durações. Neste sentido, é filmada apenas com uma câmara, praticamente sem cortes, em planos fixos que acompanham a duração do testemunho. Estas características, que dão à entrevista uma aparente grande simplicidade, vão contra a norma do formato, onde é tácito que convém cortar os tempos mortos, as hesitações, as frases mais confusas, os balbuciantos, etc. A própria duração total não é muito típica, tendo em conta a monotonia da *découpage*, também ela atípica, embora quebrada pelas inserções de imagens de exteriores; estas últimas, por sua vez, são sempre marcadas pela presença de crianças ou de um ecrã negro com inscrições (que transmutam a investigação oral e dialógica que está a ocorrer na entrevista, numa actividade de escrita sobre e como parte da imagem visual), ou ainda de fotografias da actualidade política da época. Contudo, o que chamamos de monotonia da *découpage* não é sinónimo de o seu visionamento ser monótono, pois o verdadeiro acontecimento é o da palavra, deixada livre para acolher a manifestação do pensamento e do que o faz pensar, ou seja, aquilo que não está determinado por perguntas pré-definidas, à espera de respostas também elas já previsíveis, as que reflectem ideias conformes às significações dominantes (e que, de certa forma, é da ordem do impensado, do que ainda não tem expressão precisa e antecipável). A coacção e a imediatricidade de resposta inerente ao dispositivo televisivo de entrevista dá lugar à criação de um espaço e de um tempo que possibilita uma palavra não redundante, enunciados não conformes às significações usuais.<sup>476</sup> Como se Godard se apropriasse, simultaneamente, da dimensão de recolha da palavra a quente, do efeito da entrevista em directo, e lhe acrescentasse o tempo da conversa em estúdio, mas para afrontar aquilo de que mais receio tem a televisão, em qualquer um destes formatos – assistir ao tempo do pen-

---

<sup>476</sup> Estamos perante duas acepções de informação: “a informação como equivalente de um uso da linguagem como sistema de ordens, marcado pela redundância, que permite à informação vencer o ruído, versus a informação como equivalente da linguagem como silêncio, balbuciantos que correria sob as redundâncias, que faria correr a linguagem e far-se-ia ouvir mesmo assim”. Gilles Deleuze, “Trois questions sur *Six fois deux* (Godard)”, in *Pourparlers, 1972-1990* (Paris: Éditions de Minuit, 1990), 60.

samento e da sua expressão. A televisão, máquina de comunicar as técnicas de comunicação, não é feita para acolher a improvisação, a palavra de espírito, o jogo verbal gratuito, muito menos os lapsos, equívocos, silêncios. Pede-se às pessoas para falarem, entrevistam-se as pessoas, se houver alguma coisa a vender, um voto a ganhar, ou um problema a esclarecer. Portanto, como nota Daney, é sem prazer que os entrevistados fazem em geral estas coisas graves para eles, para a sua imagem.<sup>477</sup> Na verdade, o que a televisão procura é o simulacro da palavra imprevisível, pois a sua função é cumprir o inverso – fazer vender e tranquilizar: assim uma boa entrevista não é aquela na qual é possível tirar prazer de ouvir alguém a falar de forma imprevisível, mas sim aquela em que se evitou todos esses excessos. Trata-se sobretudo, não de fazer ouvir, mas de fazer calar. Claro que há e sobretudo houve excepções a isto. Godard foi aquele que procurou fazer desta excepção um elemento fundamental de uma televisão por vir. Um dos critérios que faz com que, na nossa perspectiva, a “televisão godardiana”, possa ser qualificada de realmente “informativa”, é o facto de ele procurar falar, mesmo quando fala de si, não no lugar de alguém, a quem no limite se recusa o direito de falar, mas de procurar falar com. Daí que as suas interrupções de René Thom não possam ser lidas à luz de uma economia das técnicas de comunicação – fazer calar, para tornar o que é dito bem comportado e conforme às expectativas de como dar e retomar a palavra – e sejam, sim, um instrumento para melhor fazer pensar; ou, pelo menos, para dar a pensar, dando voz ao interlocutor, mas sem se inibir de expressar pontos de vista, permitindo que se consiga veicular o acto de pensamento como um acto de prazer. Máquina de informar, a televisão cumpre o seu papel quando mostra, como aqui, o modo como René Thom falava e pensava. Por outro lado, há qualquer coisa de verdadeiro espectáculo nas palavras de René Thom, sob o efeito das perguntas de Godard, evidenciando-se, na própria maneira como as coisas são ditas, surpreendente mesmo para aqueles que não compreendam tudo, o que ocupa a cabeça deste investigador da matemática. É assim que René Thom responde às questões de Godard (em fora de campo), em torno dos temas principais da série, o trabalho e a linguagem: “...ensinar é um trabalho, um trabalho difícil. E há pessoas que fazem investigação. E a investigação também é um trabalho, mas... É extremamente difícil, de facto, definir exactamente o que posso fornecer em troca do

---

<sup>477</sup> Serge Daney, “Un drôle de show”, in *La maison cinéma et le monde. Les années “Libé” (1986-1991). Tome 3*, 301-302 (Paris: POL/Trafic, 2012), 301.

meu salário”; das fórmulas matemáticas ou a propósito de dois tipos de linguagem: “um mundo totalmente separado do mundo de todos os dias em que vivemos... podemos dizer que há dois tipos de mundo mundo” (uma rapariga aparece na imagem a ler uma fábula cuja narrativa se baseia no “lapso” de tomar uma palavra por outra); da sua “teoria da catástrofe”: “quando duas coisas se encontram e fundem, o encontro pode ser representado por um diagram deste tipo” (corte para um plano de tanques, casais, um excerto do acidente de carro de *Weekend*); da sua teoria de captura e emissão... Godard: “Pode um beijo entre dois amantes ser um processo de emissão?” Thom: “Não. Seria uma transferência ou, talvez, a criação de um actante intermediário entre os dois...”

Para concluir, uma das preocupações maiores de *Six fois deux*, em coerência com o que já foi dito a propósito de Godard e do seu método serial, prende-se com o *entre*, o *entre-deux* das nossas estruturas dialécticas: no entanto, não é uma questão de apenas sublinhar o entre duas pessoas ou coisas, mas de enfatizar o interstício entre estas e um terceiro elemento; este último irrompe como canal intermediário entre os dois primeiros elementos: “Considero-me muito mais em termos de intervalo do que em termos de lugares fixos... para mim é o entre que existe e os lugares são imateriais. A câmara é um entre... entre o que entra e o que sai... comunicação num estado sólido”. Daí, na entrevista com René Thom, os três que nela se insinuam, René Thom, o entrevistado/emissor, nós os espectadores/receptores e o televisor/ecrã ... De modo a que a televisão interceda entre nós, de modo a que Godard intervenha neste entre-deux que constitui o ponto de vista não negligenciável da televisão.

### **III. 3.2.3. Cinema e televisão, segundo Serge Daney**

Esta ideia de um ponto de vista da televisão, esta ideia do entre tu e eu, que reenvia para o próprio meio televisivo e a possibilidade de sobre ele reflectir enquanto se está a fazê-lo – a questão do directo, tão bem usada por Godard, é exemplar disto mesmo - correspondeu justamente ao momento em que alguns cineastas viram na televisão a possibilidade de continuarem por outros meios o projecto do cinema. Serge Daney foi um dos autores que mais reflectiu sobre este momento em que o cinema deixa de estar só. A sua análise das ligações entre cinema e televisão, faz-se

num contexto de não diabolização da televisão *tout-court*, num esforço para a conceber e situar a partir do ponto de vista do cinema e tendo como pano de fundo a problemática da comunicação. Tal significa para Daney:

1. olhá-la na perspectiva de como transmite os filmes e que nova experiência deles configura, sem necessariamente considerar a passagem da sala para o pequeno ecrã como uma perda ou traição ao cinema – com efeito, refere a este propósito, que se enquadra no grupo daqueles para quem a experiência cinematográfica se prende mais com o objecto filme, do que com a experiência da sala.

2. acompanhá-la no que prometia de continuidade em relação ao cinema como pensamento do e abertura ao mundo, que rapidamente se viu traído nas suas expectativas, pelo que a televisão deveio progressivamente.

De qualquer modo, as análises mais gerais sobre a tendência de evolução desta relação convivem com uma maioria de textos de análise quotidiana do fenómeno televisivo e das suas múltiplas manifestações, sempre marcadamente críticos, mas sem juízos ou preconceitos de condenação *a priori* do que aí se constitui como informação, numa atenção à forma variada como esta se manifesta e esforçando-se por encontrar em cada novo acontecimento ou programa os indícios da excepção à regra da mediocridade que nos anos oitenta se começa a instalar irremediavelmente no meio televisivo. Segundo Serge Daney, a televisão confirma-se progressivamente, ao sabor das seus artigos de jornal e dos seus ensaios de cariz mais teórico dos anos oitenta e noventa, não como um lugar para projectar o mundo, como o fez o cinema, mas para dele devolver e difundir imagens e palavras condicionadas estética e politicamente por uma doxa social, cultural, económica.

Esta *doxa* consigna uma forma de comunicação que se confunde com a transmissão de informação, entendida como transmissão de palavras de ordem (Deleuze), e que se foi tornando indissociável do devir da televisão; contudo, seria possível vislumbrar uma outra concepção de comunicação, ao nível, por exemplo, precisamente de *Sur et sous la communication*, como culminar ou ponto de chegada de uma hipotética história da comunicação, por referência à qual, mais do que à história do cinema, realizadores não só como Godard, mas também Vertov, ou Rossellini, não

deixaram de se posicionar e aos seus filmes.<sup>478</sup> Neste caso, cinema ou televisão, deixariam de ser propriamente a questão, i.e., a oposição entre os dois não seria produtiva para pensar o que de um transitou para o outro, o que do cinema transitou para a televisão, e que se prende com a exploração de um território potencialmente comum, latente/patente nas preocupações de Godard ou Rossellini, indecisas entre “as exigências poéticas do cinema e a progressiva mass-mediatização do mundo”; no entanto, a teoria de Daney do incesto cinema/televisão deixa igualmente de ser verdade quando a troca de bons (e maus) procedimentos entre ambos, dá lugar do lado da televisão à renúncia das suas próprias possibilidades criativas, sendo a produção de “telefilmes dramáticos e educativos”, em detrimento do apoio às experimentações audio-visuais pedagógicas de Rossellini ou Godard, o emblema disto mesmo. No fim de contas, nos seus últimos textos, o diagnóstico de Daney vai no sentido da consumação de uma irremediável separação.<sup>479</sup> No fundo, tudo se resume à questão central da constatação de que a televisão triunfou como transmissora de informação, e não como seguimento do cinema; perde-se definitivamente a hipótese de um prolongamento da interacção entre cinema e televisão, a partir da lição pedagógica sobre as potências audio-visuais da imagem, que daria ao primeiro a oportunidade de retribuir à segunda o que não poderia ter nascido sem ela, a imagem verdadeiramente áudio-visual.<sup>480</sup> Na sequência do que diz Godard, para Daney, se reconhecemos nos telefilmes referidos o modelo dominante daquilo em que se tornou a televisão é porque ela “é veículo de cultura, e a cultura transmite-se”<sup>481</sup>, e a televisão só pode transmitir; configura, assim, todo um regime de comunicação que se distingue “do mito de

---

<sup>478</sup> “É necessário, sem dúvida, ter visto muitos filmes de cinema para levar, por sua vez, a televisão a sério. Como se ela devolvesse um dia ao cinema o que lhe havia tomado, não somente carteiras de filmes, mas também algumas hipóteses fortes que alguns cineastas não chegaram a desenvolver no quadro do cinema, apenas porque os media não estavam ainda prontos para os acolher. De Rossellini a Godard, passando por Vertov, Welles ou Tati. Se existisse uma história da comunicação, o cinema representaria simultaneamente a idade de ouro e a era da suspeita. A televisão mais não seria do que a gestão e a digestão. De modo que, no momento em que o cinema já não satisfaz as nossas necessidades, é ainda a partir daquilo que nos ensinou que olhamos para o que quer a sua perda. A crítica do cinema dos filmes ainda pode existir. A crítica do cinema da vida, em todo o caso, tem a vida dura.” Serge Daney, “En attendant la neige...”, in *Le salaire du zappeur*, 182-84 (Paris: POL, 1993), 184.

<sup>479</sup> Cf. Serge Daney, *Devant la recrudescence des vols de sacs à mains. Cinéma, télévision, information* (Paris: Aléas, 1997), 11-12.

<sup>480</sup> Cf. Deleuze, *L'image-temps*, 328.

<sup>481</sup> Rossellini, a propósito das suas séries televisivas, refere-se a uma ideia vizinha de cultura como banalidade, da qual procura a todo o custo desembaraçar-se. Roberto Rossellini, *La télévision comme utopie*, ed. Adriano Aprà (Paris: Cahiers du cinéma/Auditorium du Louvre, 2001), 69 -70.



comunicação eficaz e feliz” de que o cinema foi a promessa. Esta, no caso do cinema, era indissociável da transmissão do próprio cinema, ou seja, para o cinema a questão da comunicação colocava-se por projecção, algo a construir, a explorar, da ordem do desejo, nos mesmos termos que o próprio cinema. E por isso, ele foi algumas vezes também uma arte. O que resta d(est)a comunicação, com o aparecimento da televisão, como diagnostica Daney, é apenas o cinema, que se antes da televisão colocou e respondeu a questões que a antecipavam e que esta poderia ter retomado por sua conta, se viu entretanto obrigado a deslocar o seu território de interrogações.<sup>482</sup>

Nas palavras de Daney, “a partir daqui, passava a ser possível não recriar à televisão o facto de não dar o que não tinha (...). Tornava-se igualmente possível criticar a televisão sempre que se afastava da sua função (...) ecológica” – a de “acompanhar as nossas vidas sem as substituir, dando-nos notícias do mundo, sendo a menos poluente das paisagens.”<sup>483</sup> Por sua vez,

definitivamente minoritário, o cinema já nem sequer se podia dizer de autor, pois o autor era aquele<sup>484</sup> que teria sabido responder pessoalmente a constrangimentos e a uma encomenda. Essa encomenda é impossível de encontrar no cinema actual. Quem quer que faça um filme, português, chinês ou filipino, fá-lo-á doravante a título pessoal; industrialmente caduco, o cinema torna-se um artesanato, pobre ou de luxo. Falará de tudo o que resta sob a forma de planos, depois de passados os rolos compressores da comunicação mediatizada. Um resistente.<sup>485</sup>

No entanto, feito este balanço, mais do que desencantamento o que Daney exprime é um certo apaziguamento optimista, depois de analisada e comprovada a dissociação do cinema e da televisão. O horizonte deixa de ser o “do charme do incesto”, para passar a ser o do reencontro com uma verdade do cinema: face à televisão como canal de cultura, com a sua deontologia e programação, o cinema seria uma questão de moral e continuaria associado, para Daney, à criação de mundos que

---

<sup>482</sup> Daney, “Back to the futur”, 185-190, in *Le salaire du zappeur*, 188.

<sup>483</sup> Ibidem.

<sup>484</sup> Na lógica dos *Cahiers*, em que os autores eram aqueles que faziam não tanto o que queriam, mas o que podiam, sem perderem a alma em função de constrangimentos impostos pelos sistema dos estúdios – Hollywood - e não propriamente contra esses constrangimentos. O autor não é o autor de vanguarda, mas o autor do cinema clássico que é reabilitado enquanto tal e que é tido como mais moderno que os modernos – Hawks e não Robbe-Grillet. Suspensão da divisão entre clássico e moderno. Para Daney há os pioneiros, os modernos e os maneiristas. Cf. Daney, “Le passeur”, in *Devant la recrudescence*, 101.

<sup>485</sup> Daney, *Le salaire du zappeur*, 189.

se acordam aos nossos desejos; “se a televisão é a nossa prosa (e nunca falaremos suficientemente bem), o cinema só tem hipótese na poesia.”<sup>486</sup>

A televisão fica, então, entregue ao poder mediático, ao espectáculo que através dele a sociedade dá de si mesma, o que se traduz na caricatura de uma televisão de imagens que não mostram e de comentários que não vêm, colada à estética do videoclip e da publicidade, convocando sob a capa da emoção e do sentimento os fantasmas mais duvidosos, em resumo “toda esta homogeneização do mundo sob a vigilância da electrónica que está ameaçada aos nossos olhos de uma surda descredibilização.”<sup>487</sup>

A esta homogeneização corresponde igualmente um dispositivo de captura e normalização das imagens pela palavra, por intermédio do recurso aos clichés linguísticos e à sua transmissão por intermédio de actos linguísticos que têm num certo tipo de utilização da voz off o modelo paradigmático.

Do lado cinema, acompanhando o que, do lado do real, resiste à homogeneização, todo um registo minoritário, de que apresentámos alguns exemplos fundadores, Duras, Debord, Godard, vai ao encontro desta ideia de resistência e encontra uma materialização/encarnação interessante no cinema do indirecto livre, com a sua heterogeneidade de discursos, vozes, que não se vêm pura e simplesmente plantar em cima da imagem.

### **III. 3.2.3.1. A voz off televisiva e o poder de dispor da imagem**

Como vimos, a partir da leitura de *Les composantes de l'image*, a nova relação de pertença do sonoro, nas suas dimensões de diálogo, barulhos/ruídos, música, ao visual inaugurada com o cinema falado, permite a definição de uma unicidade do cinema, produzindo o fenómeno de um realismo inteiramente novo, irreduzível a tudo o que veio antes dele. Neste quadro, os actos de palavra, enquanto componente sonora diferenciam-se, i.e., distinguem-se, segundo uma dupla relação com o fora-de-campo, que releva da mesma dupla relação que a própria imagem visual mantém com o fora-

---

<sup>486</sup> Ibidem, 189-190.

<sup>487</sup> Daney, *Devant la recrudescence...*, 146.

de-campo, presente desde o mudo: assim, no primeiro caso a componente sonora consiste em actos de palavra interactivos que pressupõem um fora-de-campo sonoro que povoa o ao lado ou o algures da imagem visual e que comunica com o espaço e a *voz in*. “O som *off* prefigura a sua proveniência, alguma coisa que será vista em breve, ou que pode sê-lo numa imagem seguinte. (...) por exemplo, os sons de uma conversa de que só vemos um dos parceiros. (...) No segundo caso, consistem em actos de palavra especiais reflexivos – a voz *off* que evoca, que comenta, que sabe, dotada de uma omnisciência sobre a sequência das imagens.”<sup>488</sup>

Estamos então perante dois tipos de voz *off*, que reenviam a dois tipos de espaço *off*, segundo Pascal Bonitzer<sup>489</sup>: um homogéneo ao campo. O lugar da voz *off* é homogéneo ao da imagem visual, de ambos resultando “a homogeneidade convencionalizada do espaço físico realista.” O outro, heterogéneo e dotado de um poder irredutível (“absolutamente outro e absolutamente indeterminado”), quando “a voz se inscreve num espaço sem comunicação convencionalizada (sem homogeneidade) com o espaço aberto pela imagem, introduzindo uma divisão do campo fílmico cujo estatuto se pode tornar muito mais enigmático.” Esta inscrição pode ser de duas ordens: a que releva do seu uso raro nas ficções e a que releva do seu uso natural, ou inquestionado e sistemático nos documentários e nas reportagens televisivas, o que não quer dizer que aí não constitua um problema, podendo intervir com maior ou menor brutalidade, maior ou menor assertividade, forçando mais ou menos a imagem com o seu discurso.

A voz *off*, nas palavras de Bonitzer, “representa aqui um poder, o de dispor da imagem e do que ela reflecte, a partir de um lugar diverso e indeterminado daquele que a banda de imagem inscreve.” Nesse sentido, é um lugar transcendente que funda o suposto saber e o torna incontestável e incontestado.

Este lugar é legitimado pela identificação ilusória da objectividade ou do objectivismo com um certo dispositivo de mostração da realidade, cujo poder depende do seu funcionamento metonímico (a parte pelo todo): tal como é suposto as imagens serem o registo fiel, porque acrítico, do livre curso do próprio fluxo do real, também a voz mais não faria do que dar conta dessa objectividade dos factos que falam por si. O

---

<sup>488</sup> Deleuze, *L'Image-Temps. Cinéma 2*, 306.

<sup>489</sup> Pascal Bonitzer, “Les silences de la voix”, in *Le regard et la voix* (Paris: Union Générale Éditions, 1976), 31-36.

que decorre, no entanto, destes procedimentos é a evidência de um sentido prescrito às imagens, um sentido unívoco, já previsto, feito dos clichés linguísticos que se associam às imagens, elas próprias reduzidas, assim, a clichés visuais. O sonoro rebate-se sobre o espaço visual. A dimensão metalinguística da voz tem como garante o espaço visual.

Por outro lado, é uma outra característica sublinhada por Bonitzer, a voz sabe em vez de alguém e dirigindo-se a alguém, alguém que não falará: o espectador, mas muitas vezes, também, os que são filmados. Voz que fala duplamente no lugar de alguém: esse alguém, ela não o pretende “manifestar na sua heterogeneidade radical, mas antes dominá-lo”, suprimindo-o no mesmo gesto que o permite conservar, “fixá-lo pelo saber”.<sup>490</sup>

Sobretudo a televisão, um bom número de reportagens de actualidades ou de noticiários para ela produzidos, mas também algum documentário, faz um uso quotidiano deste poder desapropriador da voz *off*. “A imagem não mostra propriamente nada”, o ecrã espelha a parte pelo todo em relação a determinada realidade, torna-a pura presença abstracta. É deste quase nada da imagem, tornada mero suporte visual e sensível do comentário, que se apropria a voz *off*. Neste tipo de filme assistimos “a uma dupla redução, a uma dupla dominação do real (...) pela imagem que o manifesta, negando-o, pela voz, que fala impondo-lhe silêncio.”<sup>491</sup>

Quem fala? E em nome de quem? “Questão barrada pelo espaço *off*. O que fala é o anonimato do serviço público, da televisão, da informação em geral, aí desenhando vagamente o grande sujeito velado e abstracto em nome do qual fala. E quem fala é a homogeneidade da ordem social, esforçando-se por reabsorver, retomando-o por sua conta (por conta de ninguém em particular) o discurso heterogéneo daqueles que silencia”.<sup>492</sup>

Esta voz *off* anónima do serviço público, conclui Bonitzer, silencia duplamente as vozes daqueles que substitui: “suprime-a uma primeira vez não a deixando falar e uma segunda vez substituindo-se a ela.”<sup>493</sup> É a voz fria da ordem, da

---

<sup>490</sup> Ibid., 33-34.

<sup>491</sup> Ibid., 35.

<sup>492</sup> Ibid., 36.

<sup>493</sup> Ibid.

normalidade, do poder. Este dispositivo tele-objectivo reforça-se ainda pelos efeitos de terreno – correspondente, protagonistas ou testemunhos entrevistados nos locais –, pois o directo, quando irrompe, não só é para ser imediatamente enquadrado pelo comentário, como muitas vezes faz passar pela emergência de verdade o que não é senão a sua produção, enquanto resultado da compulsão à resposta induzida pelo dispositivo questão-resposta.

No fundo, através destas duas variantes de contiguidade entre o espaço da imagem e o espaço off do som, estamos perante duas variações do carácter homogéneo do espaço filmico clássico, em que não há sutura entre a imagem sonora e a imagem visual: num caso, comum ao cinema de ficção, mas também presente no documentário, o saber do espectador, ou como diz Bonitzer, a construção da sua impressão de saber pelo filme (à semelhança da construção da impressão de realidade) depende de uma ausência no corpo do filme, que é a ausência da voz off ou do comentário sobre as imagens: “não dizer demasiado, não devorar o sentido mudo, aberto da imagem, não contrariar a sua obtusidade, a sua ambiguidade ou o seu poder de asserção muda; pincelar a imagem filmica, oleá-la, mas não forçá-la”<sup>494</sup>; no outro caso, a voz off, do comentário, que vem de outro espaço e tempo que o da imagem, um espaço-tempo que não está ali ao lado, como está o fora de campo sonoro, mas que mesmo assim se esforça por fazer unidade com a imagem, no sentido de ser através dela que ao espectador é mostrado ou indicado o que há ver na imagem. Esta voz off hegemónica<sup>495</sup> é, por último, indissociável da noção de informação simultaneamente na sua relação com a transmissão redundante de imagens e sons e com o poder da palavra, enquanto imagem sonora, de captura e normalização das outras imagens, i.e., com a sua utiliza-

---

<sup>494</sup> Ibid., 40.

<sup>495</sup> Vimos como os autores do cinema moderno, Marguerite Duras, Jean-Luc Godard, rompem com este sistema de relações canónicas do som à imagem e com a unidade superior da voz e do discurso, seja através da desmultiplicação das vozes, vozes que rivalizam entre si ou que se interpelam sob o signo do desejo, seja, como em Guy Debord, através do reencontro entre a voz, em off, e o seu corpo, i.e., e o grão dessa voz, que se reúne assim ao sujeito à qual pertence, exibindo a sua divisão, a divisão entre o sentido do texto e a materialidade da voz. Assim, por exemplo, para o caso de uma voz em off, como a de Debord, se ela continua a ser altaneira, deixa, contudo, de ser onipotente. Ao romper as amarras com a imagem visual, que lhe delegava a onipotência, como mostra Deleuze, ela torna-se hesitante, incerta, ambígua. No entanto, esta perda de potência é compensada com um ganho de autonomia: como é flagrante em Debord, a voz off entra em rivalidade e heterogeneidade com as imagens; por sua vez, ao coincidir com a voz do próprio autor, instala filmes como o *In Girum imus nocte et consumimur igni* (1978) no regime ensaístico, em que se trata, recuperando a tradição de Montaigne, não sem alguma ironia, de “substituir as aventuras fúteis que conta o cinema pelo exame de um tema ou sujeito importante: eu próprio.” Retomaremos esta questão mais à frente, no último capítulo, quando se tratar de olhar para o filme ensaio simultaneamente como precursor e sucessor do cinema moderno.

ção, no interior dos meios de comunicação, na produção de enunciados conformes às ideias dominantes (Deleuze).

### III. 4. Ler o figural II (Rodowick)

Desde os situacionistas que sabemos, então, o mundo votado a uma espectacularização que é síncrone com a extensão, infinita do mercado. Tal corresponde, no diagnóstico de Serge Daney, à hegemonia cultural da televisão e ao triunfo estético da publicidade e, entre outras coisas, ao apagamento irremediável do cinema.<sup>496</sup>

Por sua vez, o figural serve a Rodowick para dar conta da mudança para uma cultura audiovisual, dominada por um novo regime virtual multimédia, onde se mantém actual o diagnóstico de Daney segundo o qual, por um lado, é a linguagem publicitária da imagem que serve de modelo dominante na produção das figuras tipificadas/ideais com as quais é suposto uma cultura, uma comunidade cada vez mais global, identificar-se; e, por outro, o cinema perdeu o seu destino, a sua função de criação de um espaço comum de figuras ficcionais, ancoradas na realidade, nas quais os espectadores se projectavam. Por sua vez, esta linguagem de matriz publicitária produz sínteses de imagens e palavras que apenas se referem a si próprias, opondo-se à famosa ontologia da imagem cinematográfica – o “isto foi”<sup>497</sup> – e tornando-a, com o apoio do digital, problemática e, em certa medida, minoritária.

O figural é convocado por Rodowick para evidenciar a nova lógica de sentido que emerge com os novos media digitais: estes desenham um novo regime semiótico, dada a sua natureza híbrida de combinação de elementos visuais, textuais, verbais numa heterogeneidade espaço-temporal. No entanto, o figural é, aqui, definido não só como a passagem de um regime de signos analógico, de oposições entre visual e textual, a outro dominado pelo digital, onde tal divisão perde pertinência (nem que seja porque ambos são agora gerados pela mesma manipulação do código binário), mas também como modo de entender o funcionamento do poder na sociedade pós-

---

<sup>496</sup> Serge Daney refere-se ao cinema como mistura particular de imagem e escrita. Esta mistura é para ele algo de fundamental e que deve ser preservado do maniqueísmo da separação entre uma cultura da imagem e a uma cultura da palavra.

<sup>497</sup> Na sequência do que diz Bernard Stiegler a este propósito, em *La technique et le temps 3. Le temps du cinéma*, a recorrência, aqui, ao *ça a été* barthesiano, como modo de condensar o que define a ontologia da imagem cinematográfica, serve para nos referirmos à “‘conjunção de realidade e passado’ que é produzida pela coincidência da película reanimada pelo fluxo temporal cinematográfico.”

industrial de informação, caracterizada pela mutação das formas de representação, informação e comunicação. Ou seja, as novas imagens - onde a relação entre o visível e o dizível, prolongando as reflexões deleuzianas sobre os enunciados e as visibilidades no cinema moderno, se torna uma relação heautónoma -, integram-se numa nova ordem mercantil e de consumo nas economias capitalistas. Estas novas imagens de massas, como as denomina Rodowick, e as potencialidades técnicas dos dispositivos digitais a elas associadas, são indissociáveis quer de forças de ordem, controlo, que os procuram administrar, quer de outro tipo de dinâmicas que produzem igualmente possibilidades de utilização livres e criativas

No capítulo *Reading the figural*<sup>498</sup>, que dá o nome ao livro, *Reading the figural, or, philosophy after the new media*, Rodowick procura precisar o que entende por Figural, tendo como modelo sobretudo as leituras de Foucault e Deleuze.

A linhagem que é possível estabelecer entre a noção de figural de Lyotard, a de arquivo de Foucault, a de enunciados e visibilidade decorrente da leitura de Foucault por Deleuze, permite a Rodowick, por um lado, reconhecer genericamente nas manifestações audiovisuais contemporâneas a realização do figural – como pondo em causa as tradicionais divisões entre discurso e figura, das quais dependia a ideia moderna de estética tal como a definiu a Filosofia – e por outro, perspectivá-las como formações históricas de saber, no sentido de Foucault, nas quais se evidencia o diagrama de poder que lhes subjaz e que corresponde às sociedades contemporâneas, de controle, segundo a denominação de Deleuze. Rodowick explicita que prefere este termo ao de pós-modernidade ou de capitalismo tardio.

O modo como Foucault explora o “quiasmo” entre o visível e o dizível, que Deleuze foi o primeiro a ver, é reconstruído por Rodowick, apoiando-se nos conceitos de diagrama de poder e de arquivo audiovisual, e ainda no modo como Foucault repensa as possibilidades da similitude e da afirmação, na sua obra *Ceci n'est pas une pipe*.<sup>499</sup>

O figural é, no texto, confusamente, o equivalente de tudo o que caracteriza as novas imagens, como os logotipos da MTV - a maneira como misturam diferentes

---

<sup>498</sup> Cf. David N. Rodowick, “Reading the figural”, in *Reading the figural, or, philosophy after the new media*, 45-75. (Durham & London: Duke University Press, 2001).

<sup>499</sup> Cf. Michel Foucault, *Ceci n'est pas une pipe* (1968; rééd. Paris: éditions fata morgana, 1986).



coordenadas espaço-temporais, matérias e formas de representação diversas -, os novos media – o processamento digital, a simulação, o armazenamento, recuperação e retransmissão electrónica da informação - e a transformação que produzem em todas as actividades e esferas da vida. Neste sentido, é para Rodowick um conceito histórico, e não estético ou estilístico, no sentido da identificação, crítica e avaliação das obras de arte; é banal e quotidiano, é uma imagem da cultura de massas. “Representa a transformação das categorias de expressão e leitura da nossa época.”<sup>500</sup>

Rodowick evita precisar melhor cada uma destas expressões do figural. O que lhe interessa não é a análise de exemplos concretos, mas novamente a criação de conceitos que permitam uma leitura crítica do figural: “descrever a forma do figural no espaço e no tempo é menos importante do que compreender a lógica que o produz.”<sup>501</sup>

Rodowick diz, então, que se é possível ler o figural nos videoclips, no espaço arquitectónico do museu, nas estruturas seriais das telecomunicações é porque ele cumpre a função filosófica e crítica de um diagrama de poder.

Para de algum modo distinguir e ao mesmo tempo reunir os vários planos de intervenção do figural, Rodowick recorre, então, a Foucault e à ideia de uma cartografia abstracta de poder. Baseando-se em Deleuze, na sua leitura de Foucault, precisamente em *Foucault*, começa por evidenciar o quanto aquele transformou o que se chama discurso, ou a ideia comum de discurso, na sua obra *L'Archéologie du Savoir*.<sup>502</sup>

Aquilo a Foucault aí se propõe nada tem a ver com a análise do discurso característica da linguística e distingue-se igualmente da abordagem da filosofia analítica. Foucault é um filósofo da espacialização, destabilizando e atravessando as distinções entre ver e falar, imagens e proposições. Assim, a descoberta dos enunciados por Foucault e o nível de análise a que se coloca em *L'Archéologie du Savoir* dispensa a noção de sujeito no seu sentido tradicional. Interessa-lhe analisar a massa de coisas ditas por uma época, não do ponto de vista de uma interioridade ou consciência, mas na perspectiva do “on parle”.

---

<sup>500</sup> Rodowick, Ibid., 49.

<sup>501</sup> Rodowick, Ibid., 51.

<sup>502</sup> Michel Foucault, *L'Archéologie du Savoir* (Paris: Éditions Gallimard, 1969).

Se a leitura do arquivo foucauldiano, como veremos, na sua dimensão audiovisual, é de algum modo antecipado pelo modo como Deleuze concebe o regime de signos do cinema moderno, e constitui, de certa forma, o modelo *avant la lettre* deste último, Rodowick procura o seu modelo para ler o regime de signos da cultura de massas na era figural, não tanto no arquivo, tal como é concebido por Deleuze, a partir de Foucault, mas na unidade do enunciado, cruzando para tal *L'Archéologie du Savoir* com os argumentos de Foucault em relação a Magritte<sup>503</sup>. Os enunciados em *L'Archéologie du Savoir* são de uma ordem diferente das unidades definidas pela linguística ou outros territórios de estudo da linguagem, distinguindo-se da estrutura das proposições, dos actos de fala, das frases. Por conseguinte, Foucault interroga-se, no final da obra, sobre a possibilidade de outras arqueologias que não se limitariam à interrogação dos discursos científicos e pergunta-se o que se passaria para o caso de um “corpus” como o da pintura. Sugere, então, a hipótese de um aproximação à pintura enquanto prática discursiva e não como pura visão transcrita na materialidade do espaço, ou como gesto nu, ou ainda maneira de dizer. A sua visibilidade teria como condição uma maneira de pensar, um sistema de pensamento enraizado em práticas materiais.

Neste sentido, como refere Rodowick, trata-se para Foucault de propor uma investigação da pintura como inseparável do discurso ou de relações de saber-poder. Segundo Rodowick esta ideia encontra prolongamento em *Ceci n'est pas une pipe*. Klee, Kandinsky, Magritte, são apresentados por Foucault como pintores que interrogam a exclusão filosófica da pintura do campo da enunciação, provocando com esse gesto uma transformação da identidade do enunciado.<sup>504</sup> Retomando Deleuze, Rodowick explicita que os enunciados são inseparáveis de um espaço de raridade no

---

<sup>503</sup> Rodowick estaria aqui próximo de uma outra leitura de Foucault que não a deleuziana e que J. Rajchman sugere brevemente no seu texto “A arte de ver de M. Foucault”: numa outra leitura do idioma foucauldiano podem-se dizer coisas com as imagens e os espaços, podem-se mostrar coisas com as palavras e as frases. A linguagem é uma forma de espacializar ou de visualizar, e há evidências do discurso, como há das sensibilidades. Rajchman dá o exemplo de cartas de geografia que mostram a Grã-Bretanha no centro do mundo – é um enunciado, tal como as letras na máquina de escrever. Talvez a relação entre as maneiras de ver e as formas de dizer, em Foucault, resida na história do pensamento tácita que as subentende, e que não é simples de articular com as distinções tradicionais entre conceito e intuição, ou entre palavra e coisa.

<sup>504</sup> Rodowick, *Ibid.*, 59.

qual se distribuem.<sup>505</sup> Este espaço tem várias dimensões. Para legitimar a ruptura que lhe importa ao nível discursivo, a que separa a época analógica da época digital, Rodowick perspectiva o enunciado em função da referência a um espaço colateral que permite defini-lo através das mutações específicas do espaço plástico e da referência linguística, a figura e o texto. A condição que caracteriza a era da comunicação digital e electrónica está patente, para Rodowick, no modo como Magritte perturba a relação colateral que divide a figura e o texto em dois fluxos separados, definidos um pela simultaneidade (repetição-semelhança), o outro pela sucessão (diferença e afirmação).<sup>506</sup> Ao invés de um espaço ancorado, como na era moderna, “numa expressividade do visível que é absorvida pela da designação linguística”, garantindo a ligação convincente das palavras às coisas, acontecimentos e acções (“Isto é um cachimbo”), Magritte transforma-o num espaço dominado pela similitude<sup>507</sup>, em que os dois regimes estão agora ligados “por uma dependência instável, insistente e

---

<sup>505</sup> O enunciado não é o equivalente das proposições, etc. Ele é uma formação discursiva composta de sedimentações do visível e do dizível. Estas relações distribuem-se no espaço segundo uma regra de parcimónia. Há três formas de seccionar o espaço arqueológico: correlativa, complementar, colateral. Rodowick modifica o âmbito de aplicação do sentido de espaço colateral tal como é visto por Deleuze. Este refere que as relações colaterais definem o grupo dos próprios enunciados – como emergem, se distribuem, organizam enquanto formações históricas de discurso. Deleuze sublinha que a definição de enunciado de Foucault não deriva somente do discurso, atravessando os espaços incomensuráveis do visível e do dizível. No entanto, tal prende-se para Deleuze com o espaço complementar que rodeia os enunciados e não tanto com o espaço colateral, tal como o define em *Foucault*. Gilles Deleuze, *Foucault* (Paris: Les Éditions de Minuit, (1986), 2004), 14-21.

<sup>506</sup> Os dois princípios de semelhança e afirmação governaram a pintura ocidental do séc. XV ao séc. XX, exigindo a separação entre a representação plástica, que organiza a semelhança, e a referência linguística que a exclui. As visibilidades são organizadas pela sua capacidade de se assemelhar, e as funções do discurso de preencher a diferença. “A expressão está reservada à actividade linguística, que organiza os signos e, logo, o sentido através da diferença; por sua vez, o campo do visível é o do *representamen*, enquanto imitação ou repetição silenciosa das coisas (...) Onde a imagem se assemelha, a palavra refere, logo, divide e diferencia”. Rodowick, *Ibid.*, 60. Daqui a questão da relação arbitrária entre o significante (som-imagem) e o significado (conceito): a significação, a afirmação de sentido ocorre porque as palavras estão separadas, divididas, das coisas que nomeiam e dominam. Através da referência e nomeação, o signo pára a repetição das figuras, ligando as palavras às coisas, às coisas-representação.

<sup>507</sup> Está aqui em causa o deslocamento da semelhança pela similitude – segundo Foucault (*Ceci n'est pas une pipe*, 44), citado por Rodowick, “a semelhança pressupõe uma referência primeira que prescreve e classifica”. Pertence à era da representação. É governada por uma autoridade originária, um modelo de autenticação que ordena as cópias que dela derivam. O similar é desencadeado numa dimensão temporal, num continuum temporal sem origem ou finalidade. Governado pela serialidade, o similar multiplica os vectores “que podem seguir numa direcção ou noutra, que não obedecem a hierarquias, que se propagam de pequenas diferenças em pequenas diferenças. A semelhança afirma-se em função de um modelo que tem de devolver e revelar; a similitude faz circular o simulacro enquanto relação indefinida e reversível do similar ao similar”. Rodowick, *Ibid.*, 67.

incerta, em que figura e texto se referem incessantemente um ao outro de forma contraditória e conflituosa”, sem a possibilidade de reconciliação num “chão comum”.<sup>508</sup>

“No quadro analisado (*Ceci n'est pas une pipe*), figuração, afirmação e designação não coincidem, produzindo três proposições contrárias em relação ao mesmo enunciado, sendo que essas ‘proposições’ não são nem totalmente linguísticas, nem totalmente figurativas.”<sup>509</sup> A leitura de Foucault em relação a Magritte, a incommensurabilidade entre o texto e a imagem em *Ceci n'est pas une pipe*, fornece, então, a Rodowick a fundação para compreender a natureza dos enunciados que formam o arquivo da era figural, i.e., as diferentes combinações ou estratos entre o visível e o exprimível, possíveis para o nosso momento histórico, que determinam a raridade essencial dos enunciados, bem como o potencial de criação de conceitos.

Por sua vez, a dinâmica particular a ele correspondente, uma dinâmica disjuntiva, tal como é diagnosticada por Deleuze para descrever o funcionamento do arquivo em geral, dividida entre processos de enunciação e processos de visibilidade, produz a partir dessa mesma descontinuidade os termos que regulam as possibilidades de saber na nossa era. O arquivo audiovisual parece, em Rodowick, poder ser identificado com as potencialidades técnicas dos dispositivos digitais, cuja dinâmica é indissociável de forças de ordem, controlo que os procuram administrar, que produzem igualmente possibilidades de dominação e de liberdade.

Quais são essas forças para a imagem de massas, para a reunião específica de enunciados e visibilidades, detectada por Rodowick para a era figural? Rodowick fala sobretudo de forças de condicionamento da experiência, usando o exemplo de um anúncio de televisão para evidenciar o sentido de uma subjectividade definida, manipulada e organizada pelas novas tecnologias, e conclui sugerindo, referindo-se a Benjamin, que do perigo vem também o que salva e que tudo dependerá de como nos apropriarmos dos novos media...

Várias questões se colocam aqui, como o próprio Rodowick não deixa de notar, relativamente à utilização dos conceitos de Deleuze e Foucault para permitir ler o figural no âmbito de uma teoria da cultura de massas. Assim, a categoria de simi-

---

<sup>508</sup> Rodowick, Ibid., 65.

<sup>509</sup> Ibidem.

litude, exposta por Foucault a propósito de Magritte, serve-lhe de referência para caracterizar os enunciados contemporâneos de um modo indiferenciado, perdendo o seu carácter originalmente transgressivo (ou seja, este dificilmente escapa a uma série de determinações que constroem o seu carácter disruptivo, a sua força potencialmente disruptiva <sup>510</sup>). No entanto, de acordo com Rodowick, o argumento de Foucault não é incompatível com a utilização que ele próprio faz do termo no texto “Reading the Figural”, uma vez que já em *Ceci n’est pas une pipe* não se enquadra no contexto de uma concepção modernista da arte como esfera crítica separada da crescente reificação da totalidade da vida - o colapso da relação entre semelhança e afirmação implica igualmente o colapso do espaço autónomo da arte – e emerge, sim, “da mesma cadeia de acontecimentos que marca a transição para a era figural.” <sup>511</sup>

Rodowick, apesar de sugerir que do perigo vem também o que salva e que tudo dependerá de como nos apropriarmos dos novos media, refere-se, sobretudo, em termos dos exemplos concretos dados, ao estado de mercadoria das novas imagens. Este visa tornar o espectador num consumidor e privilegia um estado imersivo, desmaterializado e a-crítico da imagem. <sup>512</sup> Por conseguinte, para Rodowick, a imagem publicitária constitui, nas palavras de Warwick Mules,

uma captura do que de outro modo poderia ser uma *aesthesis* radical do corpo no seio das comunidades virtuais fora do alcance do capital, e reconfigura-a em resposta ao desejo do indivíduo consumidor em termos de uma experiência total, em que as distâncias de espaço e tempo colapsam, e tudo magicamente aparece ao alcance do consumidor. A publicidade trabalhada pelos novos media não vende produtos, vende-se a si própria enquanto tecnologia libertadora construída especialmente para o consumidor, e desenhada para virtualizar o seu corpo, libertando-o dos constrangimentos espaço-temporais, e colocando-o no controlo dos recursos do capital (crédito fácil, fluidez das opções à disposição, tecnologia amigável, em resumo um mundo

<sup>510</sup> Eis as determinações enumeradas por Rodowick que constroem o figural: o código do próprio movimento, com a sua racionalização sobredeterminada da percepção e limitação da interacção do utilizador; a redução da imagem hieroglífica à forma da mercadoria (Rodowick dá o exemplo da utilização da montagem eisensteiniana num anúncio a uma empresa de crédito; aquela é transformada a partir da ideologia canalizada pela publicidade, a do estado corrente do capitalismo, que já não investe em coisas, mas no poder da troca ilimitada); serialização da audiência, a sua constituição a partir das formas institucionais de *broadcasting* enquanto um colectivo cada vez mais atomizado... Cf. Rodowick, *Ibid.*, 71.

<sup>511</sup> A qualidade utópica da similitude não se identifica com a função utópica do modernismo. A similitude é também uma figura da crescente reificação dos signos.

<sup>512</sup> Cf. Jean-Christophe Royoux, “The time of re-departure: After cinema, the cinema of the subject”, trans. Allyn Hardyck, In *Art and the moving image*, ed. Tanya Leighton (London: Tate, Afterall, 2008), 350.

sem dificuldades ou trabalho, um mundo especialmente desenhado para ele)

513

É neste sentido que se pode dizer, com Rodowick, que o que se passa na superfície da imagem - em termos de sínteses de imagens e palavras que apenas reenviam para si próprias -, e que recobre o que poderíamos chamar de uma acepção mais estética do conceito de figural, se redobra do seu sentido mais ideológico.

E como responde o cinema a esta apropriação pela economia capitalista das disjunções por ele inventadas, à sua extensão à cultura audiovisual em geral, à redução da imagem “hieroglífica” a uma mercadoria? Como pode o cinema continuar a figurar o pensamento, permanecendo um lugar de exercício do intelecto e dos sentidos?

O cinema não pode continuar sem reflectir sobre a imagem em geral na era do figural, e em particular sobre a imagem cinematográfica e o “modo como representa, através do seu valor de exibição, o acto de “aqui está” pelo qual se apresenta a si própria” (mais do que aceder à verdade do mundo, ela é um dos elementos que o compõem)<sup>514</sup>; tal passa por concebê-la não em função de um privilégio do registo, da captura da integridade excessiva da realidade ou dos traços de um evento passado, mas igualmente numa perspectiva figural, i.e., enquanto princípio dinâmico de articulação e disjunção de enunciados e visibilidades, dotada de poderes que devem ser desencadeados e, ao mesmo tempo, objecto de reflexão. Esta mudança de perspectiva implica complementar o que poderíamos designar de paradigma do “cinema do registo e dos traços”, com o paradigma do que poderíamos chamar de “cinema ensaio”<sup>515</sup>. Torna-se, por conseguinte, necessário alterar a interrogação: em vez de nos

---

<sup>513</sup> Mules. “The Figural as Interface in Film and the New Media: D. N. Rodowick’s *Reading the Figural*”, *Film-Philosophy Journal*, Vol. 7 No. 56 (December 2003). <http://www.film-philosophy.com/vol7-2003/n56mules>

<sup>514</sup> Royoux, “The time of re-departure: After cinema, the cinema of the subject”, 350.

<sup>515</sup> Quem sugere estes dois paradigmas é Jean-Christophe Royoux no texto supra mencionado, 350. No entanto, se lhe retomamos os termos e nos interessa subscrever a caracterização que faz das duas perspectivas e da transformação que permitem assinalar no território do cinema, a acepção que damos à designação “cinema ensaio”, não recobre exactamente o mesmo tipo de manifestações cinematográficas que as avançadas por Royoux, nem subentende o mesmo entendimento sobre o modo como se relaciona o cinema, enquanto arte, com a circulação das suas imagens por entre diversos suportes e media, incentivada pelo advento do digital, que assinala simultaneamente a morte do cinema e o seu ressuscitar. Neste contexto, em que o cinema se prolonga para além de si próprio, Royoux recorre a Serge Daney e à oposição que este estabelece entre visual e imagem, para colocar o cinema contem-

perguntarmos qual o futuro do cinema, face ao digital, etc.?, centrando a questão no referente, a pergunta é antes:

Quais as condições para que o cinema, enquanto modo de pensamento, revele a estrutura do presente? intervenha, enquanto figuração potencialmente deformadora dos regimes discursivos que procuram capturar e orientar o desejo e afectos individuais, no contexto dos ambientes sociais e culturais determinados pelas trocas capitalistas assistidas tecnologicamente? e, simultaneamente, conte a sua História, numa perspectiva ensaística, ou seja, numa perspectiva que problematize as condições de enunciação e figuração, ou, pelo menos, as subentenda como elemento incontornável, de cariz político, sem o qual não é possível ao cinema lutar contra a “não-humanidade”<sup>516</sup>, nomeadamente a produzida pelas novas imagens da era figural?

Temos, então, por um lado, o figural como relativo ao mapeamento de uma máquina abstracta, e, por outro, o figural como processo concreto elaborado pelos filmes, de construção de um tipo próprio de figurabilidade.

No primeiro caso, e na sequência do que vimos que faz com ele Rodowick, sobretudo preocupado com o figural como conceito histórico (e não estético ou estilístico, no sentido da identificação, crítica e avaliação das obras de arte), interessa-nos guardar esta ideia de uma nova configuração das relações entre discurso e figura consonante com a emergência de uma nova episteme, que encontra raízes, como vimos, noutras explorações anteriores da mesma concatenação entre discurso e figura, por pensadores como Deleuze – a importância acordada à disjunção do ver e do falar nos livros sobre o Cinema, já mencionada, e a sua retoma em *Foucault*, ao nível da sepa-

---

porâneo do lado negativo do visual e ver num certo “cinema de exposição”, deslocado para o museu, a sobrevivência de “um cinema depois do cinema”, o que ele chama de um “cinema do sujeito”, de cariz ensaístico, consagrado enquanto arte contemporânea e dobrado sobre si próprio, o seu arquivo, a sua memória. A nós, a heterogeneidade audiovisual, com a qual o cinema passou a conviver e da qual passou a fazer parte, interessa-nos pensá-la, no seguimento de Daney, a partir de dentro do próprio cinema, definido, em parte, em função do seu dispositivo essencial. Cf. a este propósito a crítica de Raymond Bellour a Royoux em *La querelle des dispositifs* (Paris: P.O.L/Trafic, 2013), 13-41.

<sup>516</sup> A expressão é de Vachel Lindsay, citado por Nicole Brenez em “The ultimate journey: remarks on contemporary theory”, que se referia ao cinema como um modo de pensamento baseado em propriedades visuais e temporais, que produz humanidade, e ao seu livro *The art of the moving picture* (1915), como “um livro que procurava lutar contra a não humanidade produzida por um uso selvagem – indisciplinado - da fotografia”, ou seja, um uso do qual estaria ausente qualquer ideia moral de um cinema como potência política e responsabilidade figurativa. Estas reflexões de um pioneiro da teoria do cinema, como nota Brenez, são próximas das de autores de hoje como Deleuze, Daney, os Straub ou Godard.

ração dos enunciados e das visibilidades - ou Foucault – a articulação entre o visto e dito que caracterizam o arquivo, segundo este autor. Se em Deleuze, o cinema é revelador da emergência de um novo arquivo ou figural, em que o cinema irrompe como modo de pensamento que se substitui de algum modo à filosofia, ao discurso, à altura da experiência da qual é contemporâneo, em Rodowick o figural serve precisamente para designar o passo seguinte – aquele em que o cinema deixou de coincidir com o arquivo, com o Dispositivo, e passou a ser englobado por ele. Se Deleuze se distancia das teorias do cinema que nos anos sessenta/setenta ficaram marcadas por uma leitura ideológica do cinema, enquanto Dispositivo, a partir de autores como Lacan e Althusser e ao mesmo tempo de Metz e da linguística, Rodowick regressa a uma análise marcadamente ideológica, em que, se mantém a distância relativamente às teorias do cinema de cariz semiológico, a noção de Dispositivo volta a ser importante, mas agora reformulada a partir de Foucault e para dar conta do desaparecimento do cinema como Dispositivo matricial. O cinema, tendo perdido a sua hegemonia, articula-se hoje inevitavelmente com todo um campo de práticas fundadas nos usos dos códigos e linguagens informáticas, bem como na sua subversão, desde o hipermédia, à internet e às bases de dados, simultaneamente integrando e demarcando-se de uma nova configuração multimédia do saber, um novo Arquivo, sobre a qual importa reflectir. Com efeito, não pode este Arquivo ser lido à maneira de um dispositivo na acepção de Foucault, como um todo que engloba e enforma tudo o que faz parte do mundo e compreende no seu interior, dentro desse conjunto dominante, as figuras cinematográficas de oposição a essa dominação? Os próximos capítulos procuram responder a esta pergunta.





## CAPÍTULO IV

### O CINEMA E O ARQUIVO ÁUDIO-VISUAL

#### IV. 1. Breve introdução ao conceito de arquivo

Porque não há uma definição única que possa transmitir a complexidade de um conceito como o de arquivo, tornando-se difícil a sua estabilização, iremos basear-nos nas considerações sobre o assunto de Derrida e sobretudo de Foucault, os dois filósofos que, em anos recentes, mais explicitamente se debruçaram sobre a questão, para a partir dos elementos teóricos chave por eles fornecidos, no sentido da compreensão do arquivo, apresentar não só a genealogia do conceito através da análise etimológica da palavra “arquivo”, como também dar conta da sua ambivalência, ora lido como hegemónico e configurador de modos de pensamento, ora perspectivado como passível de ser lido subversivamente. Assim, em Foucault, face à regularidade e eficiência do arquivo proposta em *L'Archéologie du Savoir*, o seu interesse pelos arquivos marginais, permitindo escavar as vozes dos que designou de homens infames, cujas existências o encontro com o poder permitiu trazer à luz e à palavra <sup>517</sup>, e em Derrida, por oposição à ideia de um arquivo tradicional, assente num pressuposto de ordem, a ideia, em *Mal d'archive*, de um arquivo dialéctico definido também pelo trauma, i.e., pelo esquecimento, pela fragmentaridade, por uma classificação accidental, arbitrária, pela crítica da hegemonia do arquivo. Esta ideia de *mal de arquivo*, do arquivo enquanto objecto de crítica, servir-nos-á posteriormente para interrogar as relações entre arte e arquivo, em geral, e entre cinema e arquivo, em particular: como se relaciona o arquivo, enquanto figura de pensamento que é da ordem do inconsciente para uma dada época (ou, nos termos de Foucault, enquanto formação de saber que, cruzando a dimensão imperceptível, mas não escondida, das “forças” que nos fazem ver e falar, a actualiza produzindo um certo entrelaçado de enunciados e visibilidades), com a recente apropriação, interpretação, reconfiguração e interrogação das estruturas arquivísticas e materiais de arquivo, por parte de cineastas que

---

<sup>517</sup> Gilles Deleuze, *Foucault* (Paris: Les Éditions de Minuit, 2004), 88.

naturalmente usam o cinema como meio privilegiado, ele próprio uma forma de arquivagem e material de arquivo? Quais são as questões estéticas e históricas que governam a relação do cinema ao arquivo?

O arquivo, na sua acepção comum, é um depósito de documentos e registos. Este lugar físico começou por ser, esclarece-nos Derrida em *Mal d'archive*<sup>518</sup>, o sítio, a casa dos Arcontes, onde se depositavam as leis da cidade. Com efeito, segundo o autor, o conceito de arquivo abriga a memória do nome grego *arkhé*, que reenvia para o sentido de originário, i.e., de começo, e sobretudo para o de comando, i.e., de poder. É assim que Derrida localiza o sentido de arquivo como provindo do *arkheion* grego, i.e., simultaneamente o domicílio dos que detém o poder político, e por extensão o poder legislativo, onde o arquivo dos documentos oficiais tem lugar, e também a autoridade hermenêutica desempenhada por aqueles guardiões da lei. O arquivo não só como *topos* do poder, mas também como *nomos* do poder.

Com a emergência do Estado Moderno, o arquivo tornou-se o depósito para o material a partir do qual as memórias nacionais eram construídas. Os arquivos albergaram também a proliferação de documentos e casos clínicos e de polícia, à medida que as populações eram sujeitas ao poder disciplinar e de vigilância. Arlette Farge descreve-nos justamente em *Le goût de l'archive*<sup>519</sup>, o trabalho de uma historiadora fascinada pelo arquivos disciplinares do século XVIII, o que não deixa de evocar o mesmo fascínio por parte de Foucault, com quem aliás ela escreveu *Le désordre des familles, les lettres de cachet des Archives de la Bastille*. Para além disto, um tal trabalho lembra-nos que por trás de toda a investigação académica está o arquivo, do qual são extraídas e compiladas as referências que a sustentam. No caso de Derrida, esta acepção do arquivo como citação articula-se com a anterior, mais comum, de arquivo como sítio (*topos/nomos*), a partir do momento em que se trata para autor de inaugurar o seu texto *Mal d'archive*, com a apresentação da etimologia da palavra.

Por sua vez, a reorganização actual do arquivo global contemporâneo, instável e em expansão, onde cada vez mais se esbatem as fronteiras entre o arquivo e a vida de todos os dias através das tecnologias digitais de registo e armazenamento, é carac-

---

<sup>518</sup> Jacques Derrida, *Mal d'archive* (Paris: Galilée, 2008), 12-14.

<sup>519</sup> Arlette Farge, *Le goût de l'archive* (Paris: Éditions du Seuil, 1989).

terizada por um grande poder dos media, da Internet, reflectindo a substituição de uma idade do discurso por uma idade da imagem, ou melhor, do figural tal como David N. Rodowick a tenta apreender em *Reading the figural*, na sequência da substituição, assinalada por Deleuze, da sociedade disciplinar pela sociedade de controlo (dominada pelas categorias biopolíticas designadas por Foucault <sup>520</sup> – o controlo das populações e a gestão da vida – indissociáveis de uma memoro-política, para usar os termos de Ian Hacking citado por Catherine Perret <sup>521</sup>, ou seja, da ilusão de um Arquivo total de todas as experiências, passadas, presentes e futuras).

---

<sup>520</sup> Michel Foucault, *História da Sexualidade – I. A vontade de saber*, trad. Pedro Tamen (Lisboa: Relógio d'Água, 1976), 143-47.

<sup>521</sup> Ian Hacking, *Rewriting the soul: multiple personality and the sciences of memory* (Princeton University Press, 1998), 339, citado por Catherine Perret, “Guerre dans l’archive”, in *HF/RG [Harun Farocki/Rodney Graham]* (Paris: Black Jack Éditions, 2009), 50.

#### **IV. 2. O mal de arquivo contemporâneo, o exterior do Arquivo, a relação arte-arquivo**

Agir, gravar, comunicar, simultaneamente e por toda a parte é, segundo Catherine Perret <sup>522</sup>, que teoriza sobre o mal de arquivo contemporâneo, o que define as novas teletecnologias.

Parafraseando Derrida, a autora diz que a questão hoje é: onde começa o exterior do Arquivo? Existe um exterior do Arquivo? As condições criadas pelos novos modos de gravação e inscrição da memória, “fluxos de inscrições transportados por nenhum outro media que não o processamento que os torna operacionais”, incorporam o poder do Arquivo, que ninguém possui realmente, mas que “toda a gente usa no mundo, nos outros, em si mesmo”, que é co-extensivo à realidade, disseminador de realidade. <sup>523</sup> Foucault justamente teoriza o arquivo nesta perspectiva. Para ele, o arquivo não corresponde a um lugar separado onde os materiais de arquivo estão armazenados e classificados, com o seu próprio método de inscrição, os seus suportes de registo, as suas técnicas de reprodução, e “nos quais estão depositadas as feridas da memória colectiva” <sup>524</sup>, mas designa ao invés “toda a massa verbal constituída pelo homem, que é investida nas suas técnicas e instituições, e que é tecida com a sua existência e história” <sup>525</sup>; no fundo, o que Foucault chama de saber, e a que se juntam hoje a massa de coisas visíveis para uma cultura através das suas imagens, cuja tecnologia de suporte já não é apenas a escrita, mas os media tecnológicos, do cinema às novas imagens digitais. E, aqui, vale a pena assinalar precisamente que a concepção de arquivo de Foucault torna irrelevante a questão do suporte como elemento externo ao qual se confia o arquivo <sup>526</sup>, seja ele a escrita ou o cinema, ou as

---

<sup>522</sup> Catherine Perret, “Guerre dans l’archive, Ibid., 45.

<sup>523</sup> Ibid., 46-49.

<sup>524</sup> Ibid, 45.

<sup>525</sup> Michel Foucault, *L’Archéologie du savoir* (Paris: Éditions Gallimard, 1969), 169.

<sup>526</sup> Derrida, *Mal d’archive*, 26.

novas tecnologias. Elas são iminentes ao arquivo, determinam-no como “*continuum* da memória transversal ao psicológico e ao social, ao humano e ao não-humano.” <sup>527</sup>

Com efeito, o modo como Foucault concebe o arquivo é o que é materializado de forma não ambígua na nossa época contemporânea, através da total identificação entre arquivo e realidade (o que equivale a dizer que não há exterior ao arquivo ou, como Wolfgang Ernst <sup>528</sup>, a falar no seu desaparecimento literal, já que o armazenamento deixaria de ser a função principal das actuais bases de dados, mais preocupadas com a dinâmica de circulação e transferência permanente – nas redes digitais a separação entre a latência arquivística e a actualização presente da informação já teria colapsado). Por sua vez, desfaz-se a antiga crença de que “não há arquivo sem depósito num lugar externo que assegura a possibilidade de memorização, de repetição, de reprodução, ou de reimpressão.” <sup>529</sup>

Os escritos estéticos de Foucault dos anos sessenta, como sugere John Rajchman <sup>530</sup>, fornecem-nos uma chave para pensar esta questão do exterior do Arquivo, numa outra perspectiva. Os seus textos sobre Georges Bataille, Maurice Blanchot, René Magritte, Raymond Roussel, etc., são indissociáveis da ideia de arquivo convocada pela investigação arqueológica de Foucault, já que podem ser lidos sob o prisma de uma abordagem original à ligação entre arte e arquivo. Não só evidenciam uma atenção particular pelo modo como arquivos como o “museu” imaginário, a biblioteca, ou a enciclopédia penetraram o universo das artes e das letras, como estas e a sua prática encontram neles uma base ou ponto de partida em relação à qual se destacar e posicionar (Gustave Flaubert estaria assim para a enciclopédia, tal como Édouard Manet para o Museu). É neste contexto, ainda segundo Rajchman, que podemos ler o tema foucauldiano da estupidez (*la bêtise*), comum também a Deleuze, não confundível com o problema do erro ou do saber, “enquanto elemento que as artes devem combater e do qual irrompem.” <sup>531</sup> Assim, as ligeiras diferenças constituintes das séries de Andy Warhol, seriam o correspondente para uma cultura da

---

<sup>527</sup> Perret, “Guerre dans l’archive”, 45.

<sup>528</sup> Geert Lovink, “Archive Rumbings. Interview with German media archeologist Wolfgang Ernst”, 2002/03. <http://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-0302/msg00132.html>.

<sup>529</sup> Derrida, *Mal d’archive*, 26.

<sup>530</sup> John Rajchman, “Jean-François Lyotard’s Underground Aesthetics”, *October*, Vol. 86 (1998): 5.

<sup>531</sup> Rajchman, “Jean-François Lyotard’s Underground Aesthetics”, 5.

imagem, ao combate à estupidez reflectido na obra literária de Flaubert; por sua vez, Deleuze irá interrogar-se sobre como é que as debilidades da televisão e circuitos de informação e ideias de comunicação subjacentes podem ser contrariadas à luz desta relação entre arte e arquivo. Nos escritos de Foucault dos anos sessenta, conclui Rajchman, “a arte e a estética interessavam pelas maneiras como partiam e se destacavam das regularidades de um dado arquivo (por exemplo das regras unindo as palavras e as coisas)”, pertencendo “a essa zona de experimentação que protege a nossa relação às ‘regularidades do arquivo’ das atitudes de historicismo ou progressismo, introduzindo um outro sentido, um outro modo de ver, dizer, e fazer.”<sup>532</sup>

Mas desde logo, a própria releitura que Foucault faz do arquivo a partir das suas incursões por arquivos marginais e pelos arquivos punitivos, a sua análise crítica dos arquivos do séc. XIX, tipo enciclopédia, da sua pretensão hegemónica de englobarem um certo estado do mundo, tal como se pretendia no Renascimento, convidam-nos a suspeitar do próprio arquivo, a pensar que o que é importante no arquivo é o que lá não está, as suas falhas, os seus lapsos, o que deixa na sombra. Com efeito, a constituição de arquivos de discursos encetada por Foucault, a partir de uma refundação da questão do arquivo na relação com a historicidade, aponta precisamente para o facto de o arquivo ser algo de construído e de selectivo, que está cheio de vazios, da sua classificação e seus critérios não serem neutros e de, por isso, induzirem efeitos de interpretação. Ou seja, as regularidades do arquivo, a existência de uma dada configuração de enunciados e visibilidades que corresponde ao arquivo de uma época, são acedidas pelo que Foucault denomina de arqueologia, tendo como pano de fundo uma nova concepção da história e do lugar do documento na sua leitura. Esta nova concepção da história olha para o arquivo como simultaneamente omnipresente e lacunar, no sentido de lhe interessarem as descontinuidades no arquivo, as rupturas epistemológicas que traduzem quer a dimensão parcial do arquivo ou saber de uma dada época, quer a sua descrição (ou a descrição da sua configuração) como efeito de “uma prática que faz aparecer uma multiplicidade de enunciados enquanto acontecimentos regulares, enquanto coisas oferecidas ao tratamento e à manipulação.”<sup>533</sup> Assim, a constituição de um exterior ao Arquivo através de

---

<sup>532</sup> Ibidem.

<sup>533</sup> Foucault, *L'Archéologie du Savoir*, 171.

contra-figuras do mesmo arquivo, resposta crítica das artes à organização dominante do saber, dos discursos e das visibilidades, é indissociável, de certo modo constitutiva, da própria noção de arquivo foucauldiana e da sua relação a uma nova ideia de história.

É assim que, ao longo do século XX, somos confrontados não só com gestos artísticos, cujas operações de citação, intertextualidade, passagens entre imagens, intermedialidade, promoveriam a resistência às regularidades do arquivo através de uma relação ao documento que não seria muito diferente da mobilizada pela arqueologia foucauldiana, mas também, como refere Georges Didi-Huberman (que, na senda de Foucault, tem vindo a praticar uma arqueologia do saber visual, ao debruçar-se sobre a redefinição da relação do arquivo de imagens com a História de arte em particular, e com a própria História das imagens em termos mais gerais), em entrevista a Pedro G. Romero <sup>534</sup>, com sistemas de saber completamente novos, surgidos nos anos vinte e trinta, por parte de diversos historiadores e pensadores – Aby Warburg, Walter Benjamin, Georges Bataille; estes últimos “têm em comum o facto de situaram o problema da imagem no centro do seu pensamento da História”, e por conseguinte, de tornarem necessário a reconsideração do arquivo, uma vez que, no caso da historicização das imagens, aquele não pode organizar-se como uma história pura e simples, linear e cronológica (uma só imagem – o mesmo acontece para o gesto – encerra em si mesma várias temporalidades distintas). Segundo Didi-Huberman, um traço comum entre estes sistemas de saber e o campo artístico que lhes é contemporâneo é a montagem como meio de pensamento: Sergei Eisenstein, Lev Kulechov, Bertold Brecht, os formalistas russos, bem como os pensadores acima designados, o que fazem é partir do arquivo para repensar “a história em termos de choque e reconstrução, que é o que podemos chamar de conhecimento através da montagem.” Walter Benjamin, citado por Didi-Huberman <sup>535</sup>, dizia que “uma verdadeira história de arte não deve contar a história das imagens, mas sim aceder ao inconsciente da vista, da visão, algo a que não se pode almejar através da história linear, mas apenas por intermédio da montagem interpretativa.” A articulação arquivo-arte passa, pois, tal como a de arquivo-saber para a arqueologia, pela questão

---

<sup>534</sup> Pedro G. Romero, “Un conocimiento por el montaje. Entrevista con Georges Didi-Huberman”, *Revista Minerva*, nº 5, 2007. <http://www.revistaminerva.com/articulo.php?id=141>.

<sup>535</sup> Romero, “Un conocimiento por el montaje. Entrevista con Georges Didi-Huberman”, 2007.



de dar a ver o imperceptível para uma época, qual a sua luz e a sua linguagem, ou seja, “o esquema conceptual que determina o que pode ser visto e dito”<sup>536</sup>, revelador não só do seu saber, mas também, como vimos, da sua estupidez.

O Arquivo contemporâneo tornou-se, entretanto, indissociável das mutações no capitalismo, que o passou a ter como finalidade, actualizando através dele o seu poder e tornando-o transversal a todo o campo social, por intermédio do registo de todas as experiências e da invenção de um espaço-tempo identificado com a co-presença das informações, em que o aqui equivale ao agora.<sup>537</sup>

Didi-Huberman propõe justamente a noção de Atlas como resposta a uma ideia hegemónica e onnipresente de arquivo, que o autor sente estar na ordem do dia, em que aquele é tido, mesmo no mundo da arte, como obra total, que abarca a gravação e armazenamento de todas as experiências. Contrapõe a esta ideia a importância de arquivos como *Mnemosyne*, *Passagen-Werk*, *Documents*, que passa precisamente pelas suas debilidades: são interessantes porque estão cheios de buracos. Seriam arquivos paradoxais, pois o interesse neles viria justamente do que contraria a ideia totalitária de arquivo, o facto de serem mais úteis enquanto anarquivos, anti-arquivos, como sugere Pedro G. Romero<sup>538</sup> a Georges Didi-Huberman. O Atlas seria, então, o nome para designar uma certa relação crítica ao arquivo, tendo como modelos os casos concretos mencionados, o que significa partir do arquivo para dele extrair, através de operações de selecção e remontagem, um plano de inteligibilidade em relação ao caos da história, nas palavras de Didi-Huberman<sup>539</sup>, o que pode significar quer encetar operações de desprendimento dos documentos e imagens dos discursos a que estão historicamente ligados, de desmontagem e remontagem do passado à luz das questões do presente, quer abordar o próprio arquivo contemporâneo, os seus acontecimentos materiais e os poderes que os determinam, novamente a partir de remontagens selectivas, que visam evidenciar e contrariar o que faz a motivação do seu excesso de imagens e sons, do seu ruído constitutivo e crescente – o registo das acções humanas, não tanto com o objectivo de guardar a sua inscrição, como de a

---

<sup>536</sup> John Rajchman, “Foucault’s Art of seeing”, *October*, Vol. 44 (1988): 92.

<sup>537</sup> Perret, “Guerre dans l’archive”, 45.

<sup>538</sup> Romero, “Un conocimiento por el montaje. Entrevista con Georges Didi-Huberman”, 2007.

<sup>539</sup> Georges Didi-Huberman, *Atlas, Como llevar el mundo auestas*, (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2010), 118.

transmitir; arquivar para tornar imediatamente disponível para todos, simultaneamente actores e espectadores do Arquivo. Por sua vez, essas acções ocorrem no âmbito do próprio arquivo. Fica, assim, patente a impossibilidade de dissociar o que é interior do exterior do arquivo; as imagens, palavras e sons do arquivo, não se limitam a ser exteriorizações de uma memória individual ou traços conservados de uma memória colectiva, inscrições secundárias de um conteúdo passado, de uma história, eles são parte activa na produção do “interior” dessa memória, na constituição e transformação dos acontecimentos a conservar, uma vez que o arquivo é também, cada vez mais, não só uma prótese da memória viva, como um seu análogo, no sentido em que se trata sobretudo de operar, de agir com essa memória, de explorar e fazer uso do material mnésico na sua versão digital. No entanto, o facto de o arquivo ter perdido os seus limites, ter deixado de estar alocado a um exterior, no qual se inscreveria uma memória de algum modo autonomizável da sua inscrição, o facto de se ter estendido também ao interior, tornou o seu alcance ilimitado, ou pelo menos criou essa ilusão. A experiência contemporânea deixou assim de ser separável da sua arquivagem, na verdade, sendo aí que em grande parte tem lugar, ou que tem a sua ocorrência, embora o uso desta impressão, que é afinal a condição da sua existência, vise não a memória, mas o esquecimento, pois destina-se antes de tudo a ser imediatamente comunicável.

### IV. 3. O Atlas segundo Didi-Huberman

*Remontages du temps subi. L'oeil de l'histoire, 2*, prolonga aquilo que Georges Didi-Huberman tem procurado pensar ao longo de toda a sua obra, ou seja, “as condições do pensamento das imagens, através das imagens.” O livro traduz esta preocupação ao nível particular do que designa por “questionamento do papel das imagens na legibilidade da história.” Neste sentido, ele integra o mesmo universo problemático do seu trabalho imediatamente anterior, *Survivances des lucioles* (2009) e, sobretudo, *Images malgré tout* (2004) e *Quand les images prennent position. L'oeil de l'histoire, 1* (2009). Apresenta-se ainda como o segundo tomo de *Quand les images prennent position. L'oeil de l'histoire, 1*, mas parece ser, também, uma continuação de *Images malgré tout*, ao propor debruçar-se “já não sobre as imagens produzidas no campo de Auschwitz, mas sobre as imagens feitas depois da sua libertação.” A primeira parte do livro é consagrada à análise do documentário de Samuel Fuller, filmado na abertura do campo de Falkenau, e a segunda parte do livro é um ensaio sobre o trabalho do cineasta Harun Farocki.

Iremos debruçar-nos com mais detalhe sobre esta obra, em particular sobre o fragmento intitulado “reprendre (par la main)” que integra o ensaio “Ouvrir les temps, armer les yeux: Montage, histoire, restitution”<sup>540</sup>, no livro assinalado, porque nos interessa analisar a distinção aí proposta por Georges Didi-Huberman entre Arquivo e Atlas, a que já nos referimos. Ela surge a pretexto da abordagem da obra de Harun Farocki, sendo convocada de modo breve, no início deste trecho. Esta distinção é depois retomada no final do ensaio. O Atlas aparece como uma espécie de contra-arquivo, ou, pelo menos, trata-se, para Didi-Huberman, nas duas primeiras páginas deste excerto de precisar que, se Farocki tem sido designado como um artista do arquivo, tal designação não é correcta, segundo o autor, e a noção de Atlas seria a mais adequada para caracterizar o que está em causa nos seus filmes e instalações.

---

<sup>540</sup> Georges Didi-Huberman, “Ouvrir les temps, armer les yeux: Montage, histoire, restitution” - “reprendre (par la main)”, in *Remontages du temps subi. L'oeil de l'histoire, 2*, 108-131 (Paris: Les Éditions de Minuit, 2010).

É de um modo muito rápido que Didi-Huberman explicita o seu entendimento da noção de arquivo, da sua inadequação para descrever o trabalho de Farocki, e é apoiando-se no exemplo de *Mnemosyne* de Warburg (que no seu Atlas de imagens, como sabemos, colocava lado a lado estátuas da Antiguidade, quadros da Renascença, fotografias, segundo uma lógica de montagem anacrónica atenta às sobrevivências formais), que propõe a noção de Atlas como alternativa à de arquivo (entendido enquanto acumulação não crítica de imagens).

No entanto, Didi-Huberman não se chega a comprometer com uma definição de atlas, e a acepção do termo acaba por ter de ser induzida do caso concreto de Warburg que se constitui, assim, como ponto de partida e de referência para estabelecer a inteligibilidade da noção e a possibilidade da sua extensão e aplicação ao caso de Farocki. De facto, é a partir da descrição sumária do que faz a singularidade do Atlas de imagens de Warburg, enquanto corte no arquivo, que Didi-Huberman instala a possibilidade de olhar para a obra de Farocki em termos semelhantes. Assim, depois desta referência a *Mnemosyne*, que será renovada noutros momentos do texto, o que Didi-Huberman sugere, a partir daí, é que o cinema de Farocki possa ser lido à luz de uma tal noção. Entre o gesto de Warburg, mergulhando no arquivo Florentino e destacando dele uma dada singularidade sintomal, através da arte da montagem e da constituição de um atlas de imagens, e o de Farocki debruçando-se sobre as *rushes* de Westerbork, constituindo a partir deste documento o filme *Aufschub – Suspensão*, em português – segundo procedimentos cinematográficos de atenção à singularidade material do documento de origem e de remontagem, não haveria grande diferença, ou, pelo menos, para lá das diferenças, ambos teriam em comum a criação de dispositivos singulares de reordenação do material recolhido através do corte pessoal exercido sobre o arquivo (aqui começa-se a adivinhar por onde poderiam passar os traços largos de uma definição genérica de Atlas).

Em *Atlas como llevar el mundo a cuestras?*, Didi-Huberman enceta justamente a tentativa de definir o termo, fazendo aí o que aqui sentimos estar com falta de desenvolvimento, justificando igualmente a sua utilização para caracterizar uma série de obras de artistas contemporâneos, considerados herdeiros do que Warburg inaugura com a sua antropologia de imagens vivas, materializada em *Mnemosyne*.

Resumiremos o que acontece em *Atlas como llevar el mundo a cuestras?*, no seu esforço de esclarecer a noção e a sua acepção moderna, de modo a que possa

reverter para uma melhor compreensão do que significa para Didi-Huberman ser um cineasta do Atlas.

“Dividido entre a sua ambição filosófica não formulada – fundar uma *Kulturwissenschaft* (um estudo da civilização, uma ciência da cultura) capaz de refundar toda a disciplina histórica e, mesmo toda a ciência humana – e a modéstia intrínseca do seu interesse pelos casos singulares, pelos pormenores da erudição”<sup>541</sup>, o atlas de Warburg é analisado por Didi-Huberman, neste catálogo, a partir dos dois horizontes entre os quais se estende; estes correspondem a dois pólos em tensão, que nunca são propriamente nomeados por Warburg: o dos *Astra* e o dos *Monstra*, a exigência das Luzes e o reconhecimento dos “monstros da razão”. Esses dois horizontes, o do alto e o do baixo, e o programa que subentendem, são detalhados a partir de aproximações sucessivas a autores, seja directamente convocados por Warburg, seja por ele ignorados, mais ou menos dele contemporâneos, que Didi-Huberman considera que praticaram, à semelhança do historiador de arte, cortes visuais no caos da História, como outros tantos planos de inteligibilidade, com o fim, como acontece em *Mnemosyne*, de constituírem uma espécie de arqueologia cultural, capaz de exhibir a imanência histórica, i.e., temporal das imagens, ou seja, a sua capacidade para tornar visível/legível o tempo.

Pelo lado das luzes, Didi-Huberman refere autores como Goya, em relação ao qual Charles Baudelaire vê, justamente, nas multidões de figuras que povoam as suas gravuras algo como rigorosas “amostragens de caos”, que a imaginação do pintor é capaz de evidenciar, “exibindo as linhas de sutura, ou os pontos de confluência, entre coisas que tudo parece opor – riso e angústia, humanidade e animalidade, rosto

---

<sup>541</sup> Georges Didi-Huberman, *Atlas, Como llevar el mundo auestas?*, 118. Com efeito, interessado nos estudos das sobrevivências da Antiguidade, Warburg dá-se conta das limitações da história de arte enquanto disciplina formal e esteticizante vocacionada para uma compreensão linear e evolutiva dos estilos e uma abordagem erudita da avaliação estética. Fazendo da imagem o centro da sua investigação, debruça-se sobre a sua grande capacidade de acolher sedimentos antropológicos oriundos de épocas diversas da história e transforma a imagem num elemento pelo qual é possível pôr em contacto momentos da história tradicionalmente considerados estanques uns em relação aos outros. As imagens não são para ele meros documentos históricos, mas suportes de temporalidades complexas, permitindo no seu interior a comunicação entre períodos distantes, como a Antiguidade, o Renascimento e a época Moderna. Interessam-lhe, então, o que chama de *pathos formel*, formas do *pathos*, inscritas nos gestos da humanidade, de que as imagens se tornam transmissoras. A partir desta antropologia histórica das imagens, Warburg mobiliza um complexo interdisciplinar, uma ciência sem nome que aspira a um ideal de unidade da ciência. Warburg aproxima-se progressivamente de uma ciência universal da cultura que fornece provas decisivas das ideias universais. Assim a cultura seria um processo de Sobrevivência (de *Nachleben*), i.e., de transmissão, recepção, e polarização.

exterior e espectro interior, i.e., uma percepção das relações íntimas e secretas entre as coisas que o erudito e o poeta não podem evitar.”<sup>542</sup> Ou então, Goethe, cuja noção de afinidade foi tantas vezes fundamental para repensar as práticas da observação, do compêndio, a intersecção, a colecção, o atlas. De facto, *Mnemosyne* é uma “recompilação de afinidades visuais, composto na perspectiva de uma ‘iconologia dos intervalos’: ‘O que existe entre os dois, é esse o problema (e não a solução, a verdade encontrada); talvez impenetrável, mas mesmo assim, quem sabe, apreensível’.”<sup>543</sup> Pelo lado dos monstros, Didi-Huberman menciona August Sander, e o seu “Atlas de Rostos do tempo” (*Antlitz der Zeit*), e Benjamin, pelas suas imagens dialécticas, (“o encontro do Outrora e do Agora num raio para formar uma constelação...”).<sup>544</sup>

Didi-Huberman serve-se das três maneiras que Goya empregou para classificar as suas séries de gravuras (que anunciam, segundo Foucault, o ponto sem retorno da modernidade em marcha, ao porem a descoberto a possibilidade de superar pela violência a razão iluminada da idade clássica - “o sonho da razão produz monstros”, diz a legenda de uma gravura de Goya), os disparates, os caprichos e os desastres, como forma de procurar apreender e descrever o programa operativo do Atlas de Warburg e as suas motivações epistemológicas e estéticas.

Os disparates correspondem a um modo possível de nomear a prática de Warburg, de juntar numa mesma prancha do Atlas elementos díspares - um sarcófago e uma fotografia aérea, uma ninfa dançando e um ancião que morre, uma moeda pequena de bronze e um arco do triunfo, uma cena bíblica e uma lição de anatomia,

---

<sup>542</sup> Ibid., 93.

<sup>543</sup> Ibid., 107. Warburg expressou publicamente, como refere Didi-Huberman, o temor, no fim da primeira Guerra Mundial, de que o mundo da cultura humana ficasse reduzido a brutais antíteses do tipo “ou isto... ou aquilo” e às falsas soluções das sínteses indecisas patentes em ditos do tipo: “A verdade encontra-se no meio”, ou “no meio é que está a virtude”. Ibidem.

<sup>544</sup> Benjamin que conduz as afinidades electivas de Goethe na direcção de uma gaia ciência, de um saber do heterogéneo, que elege o dessemelhante como objecto de conhecimento, por intermédio de constelações, montagens ou atlas. A propósito de Benjamin, no entanto, Didi-Huberman fala de um Atlas moderno “apreendendo agora a exuberância do mundo do ponto de vista da pobreza, da experiência da pobreza” - i.e. apresentando-se como mostruário do caos histórico moderno, a partir dos seus resíduos e detritos -, e da pobreza em experiência, resultante da guerra e da consequente aniquilação da experiência: “os homens voltaram emudecidos da guerra. Não mais ricos em experiência comunicável, mas mais pobres” (Walter Benjamin, “Expérience et pauvreté”, in *Oeuvres*, II, 364-72, trad. P. Rusch (1933; rééd. Paris: Gallimard, 2000)) -, inscrevendo nas afinidades electivas e nas suas constelações, a contrapartida de sofrimento, de *pathos* que o conhecimento do dissemelhante, a que almejam, impõe, comprovando a potência dos monstros no interior da própria razão. A fotografia e o cinema seriam os médium de eleição deste Atlas moderno, segundo Benjamin, para observar o mundo. Ibid. 108-116.

etc. - e de a encarar como arte de mostrar o caos no espaço, exercitando, assim, um conhecimento não tradicional, por intermédio da montagem, tal como o efectuaram e teorizaram na mesma altura Benjamin com o seu *Passagen-Werk* e Bataille com a revista *Documents*.

Por outro lado, o Atlas *Mnemosyne* pode igualmente ser lido como uma verdadeira compilação de caprichos, trazendo à luz a arte de exhibir “o caos na *psique* ou na imaginação colectivas” – “os vários monstros da razão que povoam o Atlas de Warburg à semelhança das gravuras de Goya: divindades das antigas regiões orientais, titanomaquias e psicomaquias, criaturas femininas de seios múltiplos, serpentes monstruosas, criaturas híbridas do zodíaco, seres disformes, metamorfoses cruéis e proliferantes, personificações multiformes do pesadelo da razão.”<sup>545</sup>

Por último, *Mnemosyne* é também uma mostra de desastres: a dialéctica entre astra e monstra configura, nele, a história humana em toda a sua crueldade e violência: “as mostras de caos espacial - o figural - dão testemunho de um caos psíquico indissociável, por sua vez, das suas encarnações históricas e políticas.”<sup>546</sup> De acordo com Didi-Huberman, este conhecimento que decorre de montagens e remontagens sucessivas, proporcionadas pelo Atlas, vai de par com uma “reflexão sobre a *desmontagem dos tempos* na história trágica das sociedades”, que é patente em muitos momentos do Atlas (por exemplo, nas últimas pranchas de *Mnemosyne*, os documentos fotográficos dos tratados de Latrão, relativos à criação do estado do Vaticano, celebrados entre Mussolini e o Papa Pio XI, “são sobrevivências culturais que actuam como um corte transversal na larga duração das relações entre poder e imagem.”<sup>547</sup>)

O Atlas de Warburg deve, então, ser reconhecido como um objecto visual de saber que desafiou os cânones da história de arte, e da histórias das formas, ao instaurar, num movimento combinado entre História das Ciências e História de Arte, Epistemologia e Estética, um conjunto de pranchas “para acolher a fragmentação visual do mundo, a sua infinita variabilidade ou invenção formal: ‘disparidades de formas circulares e superfícies frontais, de movimentos fluídos e de disposições tabu-

---

<sup>545</sup> Georges Didi-Huberman, *Atlas, Como llevar el mundo auestas?*, 119.

<sup>546</sup> *Ibid.*, 120.

<sup>547</sup> *Ibidem*.

lares/laminares, confrontos horizontais e quedas verticais’.”<sup>548</sup> No entanto, tais singularidades formais são indissociáveis da fundação de uma antropologia das imagens, de uma “iconologia dos intervalos”, o que é o mesmo que dizer que o que importava a Warburg era a remissão das imagens ao conflito de movimentos, psíquicos e corporais. Daí a acumulação de manuscritos, fichas e fotografias, e posterior disposição em pranchas, como modo de “operar um corte no caos” e tentar recolher o estilhaçamento do mundo através de planos de pensamento, mesas de orientação, onde a relevância é a das imagens não entendidas enquanto documentos, mas como transmissoras de *pathos formel*, de formas do *pathos*; suportes de sedimentos antropológicos e históricos que fazem comunicar tempos díspares. Daí a importância dos gestos e das suas constelações (configurações espirituais ou figuras de saber) que dispõem o Atlas como outros tantos disparates, caprichos e desastres, no esforço de o constituir como um espaço para o pensamento e, através dele, para o conhecimento do homem e da sua cultura desde a Antiguidade.

Apesar de influenciado pela género do Atlas, muito em voga no tempo de Warburg no campo das ciências da cultura, *Mnemosyne* é uma resposta de abertura face às segmentações metodológicas do positivismo ainda presente na configuração do saber da época; não se tratava para Warburg de subjugar a noção de Atlas à de enciclopédia ou dicionário. A sua preocupação era antes a de apresentar um argumento a partir de elementos que não palavras ou proposições, mas imagens distantes no espaço e no tempo. A sua questão era a de como superar a simples determinação iconográfica, que coloca numa página dupla, de um lado a fonte antiga e do outro a sua cópia renascentista. Warburg substitui isto, como indica Didi-Huberman, por um esquema que coloca no mesmo plano os elementos diversos da sobredeterminação iconológica, que as suas análises traziam à luz.<sup>549</sup> Isto quer dizer que *Mnemosyne* é uma obra – “convite epistémico, nova forma de saber visual - em que tudo o que está reunido e compilado liberta multiplicidades de relações que são impossíveis de reduzir a uma síntese”<sup>550</sup> (crise de unidade, de totalidade, de legibilidade, de historicidade).

---

<sup>548</sup> Ibid., 122.

<sup>549</sup> Ibid., 167.

<sup>550</sup> Ibid., 171.



*Mnemosyne* foi o dispositivo descoberto por Warburg para transformar em conceito de objectos interpretantes as mesmas imagens que em princípio seriam objectos a interpretar.<sup>551</sup> Segundo Didi-Huberman, *Mnemosyne* torna explícito que o desígnio das imagens apenas se pode alcançar em termos de montagens, desmontagens e remontagens constantes (daí que a noção operatória de intervalo esteja na base da teoria warburgiana da memória).

Aby Warburg dilui as fronteiras que assinalavam, até então, a diferença entre a *Kunstgeschichte* (História de Arte) e uma *Kulturwissenschaft* filosoficamente construída, como disciplinas separadas. Fá-lo ao introduzir na história de arte uma dobra “psico-histórica”, que permite redobrar as imagens de uma função memorial, e que o Atlas, enquanto dispositivo conceptual, vem concretizar. É neste sentido, que o Atlas *Mnemosyne* não é, no entendimento de Georges Didi-Huberman, o nome de um arquivo de imagens, mas outra coisa, que segundo o autor não cabe no âmbito signifi-  
ficante da palavra arquivo: o modelo singular de um “espaço analítico”, ao qual se junta “uma operação mental inédita”. Talvez não designe, na sua dimensão inesgotável, “mais do que a afinidade estrutural do seu dispositivo visual com as questões que trata – a tragédia da cultura e a função bipolar das imagens.”<sup>552</sup>

Didi-Huberman, no último capítulo de *Atlas, como llevar el mundo auestas?*, intitulado “O conhecimento por remontagens”, aproxima-se de uma definição da noção de Atlas, tal como refundada pelo dispositivo de saber visual criado por Warburg. É uma definição que se aplica ao caso de *Mnemosyne*, mas do qual sentimos que se pode emancipar, pois nela reconhecemos a adequação para qualificar outros potenciais objectos. É uma definição que começa por dizer *o que não é* o Atlas *Mnemosyne*: não é um resumo doutrinário, não é um manual, nem um dicionário sistemático, nem um arquivo, nem uma síntese recapitulativa, nem uma análise, nem uma crónica, nem uma explicação unilateral.<sup>553</sup> E por fim, Didi-Huberman aproxima-a do ensaio, tal como o tratou Adorno no seu texto “O ensaio como forma”. A noção de ensaio, no seu sentido trivial e epistémico-crítico de Adorno, serve aliás igualmente a

---

<sup>551</sup> Ibid., 169.

<sup>552</sup> Ibid., 181.

<sup>553</sup> Ibidem.

Didi-Huberman para caracterizar a obra cinematográfica de Farocki – segundo o autor, cineasta do atlas, mas também do ensaio.

O Atlas, de acordo com Didi-Huberman, contém todas as características realçadas por Adorno em relação ao ensaio: “coordena os elementos, ao invés de os subordinar’ a uma explicação causal; ‘constrói justaposições’ fora de qualquer método hierárquico; produz argumentos sem renunciar à sua ‘afinidade com a imagem’; procura ‘uma maior intensidade na condução do pensamento discursivo’ (ir daqui ali, seguindo uma estrutura com princípio, meio e fim); não teme a ‘descontinuidade’, pois vê nela uma espécie de dialéctica imobilizada (*à l’arrêt*), um ‘conflito imobilizado’; nega-se a concluir e, no entanto, sabe ‘fazer emergir a luz da totalidade, num rasgo parcial’; procede sempre de ‘modo experimental’ e trabalha essencialmente sob a ‘forma da apresentação’, o que denota um certo parentesco com a obra de arte (apresenta um material contingente ou fragmentário, em que o que se perde em precisão, ganha-se em legibilidade); ‘afasta o conceito tradicional de método’, ao procurar ‘nas transições o seu conteúdo de verdade’; género ‘anacrónico’, associa as técnicas antigas de exegese e os modernos horizontes políticos da crítica; não tem receio das sobreinterpretações, pois apenas lhe interessam os objectos sobredeterminados.”

554

Na sequência desta analogia, Didi-Huberman termina o seu texto através, justamente, do estabelecimento de uma série de analogias entre *Mnemosyne* e obras de diversos artistas, indicando, por exemplo, a sua afinidade com as artes da montagem, ao mesmo tempo que as suas diferenças. A montagem é o procedimento determinante no estabelecimento de tais analogias, enquanto capacidade comum de pôr em movimento novos espaços de pensamento, nas palavras de Didi-Huberman, para além das divergências ao nível dos processos ou receitas formais singulares (naturalmente, isto é também uma forma de legitimar as próprias escolhas da exposição de que o texto constitui uma parte do catálogo). Esses espaços de pensamento podem ser históricos, da actividade artística, do espaço público e político, o Atlas dá-lhes expressão enquanto compêndio visual, forma operatória de uma memória inquieta que nasce da “colisão do Agora com o Outrora”, do desastre do presente com essa “história de fan-

---

<sup>554</sup> Theodor W. Adorno, “L’essai comme forme”, in *Notes sur la littérature*, trad. S. Muller, (Paris:Flammarion, 1984), 7, 13-17, 19, 23, 21-22 e 25-28, parcialmente citado por Georges Didi-Huberman, *Atlas, Como llevar el mundo a cuestas?*, 181.

tasmas para pessoas crescidas”, que não cessa de sobreviver e reactualizar-se na nossa História.

Farocki corresponderia à evocação de uma pós-história do Atlas de Warburg, do mesmo modo que Godard, Chris Marker, Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi, encarnação tangível da sua fecundidade formal, da sua natureza de gaia ciência, segundo Didi-Huberman. O cineasta seria exemplar da produção de um atlas que converte as suas remontagens em tomadas de posição, em posicionamentos, em protestos em acto:

Farocki é um investigador de documentos que ele remonta sob a forma de um atlas em movimento com o fim de os tornar legíveis e de atacar a violência do mundo que os tornou possíveis.<sup>555</sup>

Ele constrói um atlas de imagens em movimento que nós somos livres de revisitar – de reinterpretar, de reconhecer, de admirar ou não, de remontar nós mesmos – enquanto ferramentas visuais para compreender o mundo.<sup>556</sup>

Apesar de Farocki reivindicar uma proximidade entre a sua prática de investigação e a paciência arqueológica e filológica da empresa de constituição de um arquivo para a história dos conceitos (*Archiv fur Begriffgeschichte*), levada a cabo por um conjunto de filólogos e filósofos alemães em volta de Erich Rothacher (ligado à antropologia filosófica)<sup>557</sup>, para ele, as imagens devem ser estudadas como complexificações da ideia, como ideias operatórias sob o plano da sensação, do pensamento, da paixão. Não haveria legibilidade do mundo sem um esforço para compreender, para além dos conceitos, as imagens. Didi-Huberman vê na sua utilização do termo *Bilderschatz* (tesouro de imagens), para descrever a sua colecção de imagens, uma recusa no sentido da constituição de um arquivo, e, mais uma vez, uma proximidade com Warburg e o seu *Bilderatlas*.

Também nos filmes de Farocki que visavam constituir um *Thesaurus* (um dicionário) de gestos humanos cinematográficos (*Arbeiter verlassen die Fabrik*, *Der ausdrück der hande*, *Gefängnisbilder*), Didi-Huberman vê uma comunhão de preo-

---

<sup>555</sup> Georges Didi-Huberman, *Remontages du temps subi. L'oeil de l'histoire*, 2 (Paris: Les Éditions de Minuit, 2010), 168.

<sup>556</sup> Ibid., 180.

<sup>557</sup> Um deles é Hans Blumenberg, que desenvolveu, neste quadro, uma articulação entre o trabalho da imagem e o do conceito, subvertendo a ordem normal de relação entre os dois. Cf. Didi-Huberman, *Remontages du temps subi. L'oeil de l'histoire*, 2, 182.

cupações com o Atlas de Warburg e as suas fórmulas do *pathos*. Apesar de ser possível identificar igualmente estes objectos com a constituição de arquivos estruturados segundo motivos – arquivos de expressões filmicas no sentido da criação de um vocabulário de imagens –, e não com o estabelecimento de séries estritamente iconográficas, como em Warburg, Didi-Huberman sublinha que Farocki procede como se continuasse pelos meios do cinema e do vídeo a própria empresa do *Bilderatlas* de Warburg.

Por fim, a leitura cinematográfica que Agamben faz do *Bilderatlas* de Warburg, ao mesmo tempo que a partir dele relê o cinema, por intermédio da noção de gesto, é usada por Didi-Huberman para reforçar a dimensão warburgiana da obra de Farocki: “tendo por centro o gesto e não a imagem, diz Agamben, o cinema pertence essencialmente à ordem ética e política (e não somente à ordem estética).” O cinema poria em relação o patético com o político, no seu esforço de se reapropriar dos gestos perdidos, de ser um abrigo para eles, ao mesmo tempo que os coloca ao alcance de todos:

Farocki seria, então, um cineasta do atlas, bem mais do que do arquivo enquanto tal. É certamente preciso mergulhar no arquivo com toda a precisão filológica - histórica e literal, arqueológica e material - de que necessita o trazer à luz de um documento, de uma imagem, de um pedaço de filme. Tal como Aby Warburg inventou os respectivos procedimentos no quadro de uma antropologia das imagens, Harun Farocki trabalha constantemente sobre os dois quadros da singularidade material e da remontagem imaginativa.<sup>558</sup>

Assim os procedimentos cinematográficos postos em prática por Farocki seriam, na análise de Didi-Huberman, procedimentos pelos quais deveríamos poder reconhecer um atlas em obra.

Didi-Huberman demarca-se, assim, de autores como Hal Foster ou Benjamin Buchloh, que usam o termo arquivo para caracterizar as práticas de artistas como Tacita Dean ou Gerhard Richter. Didi-Huberman contesta, por exemplo, em Buchloh, o que chama de mistificação do Atlas de Warburg, através da sua qualificação de anónimo e mudo, supondo a invenção de uma história de arte sem texto. Para Didi-Huberman, isto seria falso, não só porque extensos manuscritos teóricos acompanham a elaboração do atlas, mas também porque o atlas conduz efectivamente à reorga-

---

<sup>558</sup> Ibid., 110.

nização da biblioteca de Warburg, o que significa que é inseparável de outros elementos desse espaço, nomeadamente os elementos discursivos. Por sua vez, o arquivo seria, para o autor, um termo ambivalente ao designar simultaneamente um objecto de crítica (o *mal d'archive*, a que nos referimos) e um objecto de exposição, correspondendo, neste último caso, à espacialização, no espaço do museu, de uma massa de documentos, de imagens de arquivo, tal como analisadas por Hal Foster para alguns dos artistas que identifica como arquivistas. Já na dimensão de crítica do arquivo podemos reconhecer uma parte do trabalho de Farocki. Didi-Huberman não desenvolve este ponto neste excerto do texto, embora o faça de forma disseminada ao longo do ensaio; iremos aprofundá-la a seguir, pois é fundamental para a compreensão (e eventual problematização) do que na oposição Arquivo/atlas nos parece insuficiente para apreender o gesto cinematográfico de Farocki.

Com efeito, se no caso de Warburg, o atlas é pertinente para definir o seu projecto, no caso de Farocki, a noção torna-se rapidamente problemática, ora pouco autonomizável da sua ocorrência de partida, ora demasiado genérica no que tem de abrangente e reconhecível como comum, transversal a vários gestos artísticos contemporâneos (aliás, é sintomático que o esforço de definição do termo na exposição *Atlas, Como llevar el mundo auestas?* seja, em parte, deixado a cargo da proliferação de exemplos). Depois de dito que o que Farocki faz não é muito diferente daquilo que faz Warburg, i.e., operar um corte no arquivo e remontar as imagens seleccionadas, sem perder de vista a sua singularidade material, instaurando, ao mesmo tempo, através destes procedimentos, um espaço de pensamento face à história (obrigando-nos, assim, a um ir e vir entre astra e monstra, convocando reminiscências do passado até às nossas lutas presentes), o que se torna necessário apreender, em termos da obra de Farocki, para conseguir nomear o que faz a sua particularidade e actualidade deixa de encontrar na noção de atlas o lugar onde se precisar.

Será, então, Harun Farocki que nos servirá precisamente para abordar mais à frente, não a questão Atlas, como em Didi-Huberman, mas a do cinema propriamente dito, e das suas potencialidades, nomeadamente a partir da categoria do filme-ensaio, para a efectuação de uma crítica do Arquivo contemporâneo, da ilusão do Todo do Arquivo, através da proposta de ocupações do espaço-tempo alternativas à sedução da co-presença sem resto das informações e do respectivo acesso imediato a todo o tipo

de dados, dos mais contingentes aos mais remotos, que regula o uso quotidiano do Arquivo.

#### IV. 4. O Arquivo contemporâneo e o cinema

Convém talvez, neste momento, precisar melhor a ligação do cinema ao Arquivo contemporâneo, no sentido que lhe demos inspirado em Foucault, mas enfatizando agora o visível e não apenas o enunciável e a sua determinação do visível, como em Foucault. Isto porque o cinema seria sintoma da emergência de um novo tipo de arquivo, onde os enunciados perdem o seu privilégio na orientação da apreensão do visível, e a partir do qual é possível apreender as novas relações de poder contemporâneas às nossas sociedades de controlo e cultura audiovisual. Foucault, ao invés, descreveria o privilégio dos enunciados sobre o visível, i.e., a configuração das suas relações produzida pela grelha de poder desenvolvida pelas sociedades disciplinares. Para tornar perceptível o que faz a especificidade da articulação entre visibilidades e enunciados no arquivo contemporâneo, é fundamental conhecer a leitura que Deleuze faz do arquivo de Foucault.

Segundo Deleuze <sup>559</sup>, *L'Archéologie du Savoir* distingue dois tipos de formações históricas – umas discursivas ou de enunciados, as outras não-discursivas ou de meios -, mas privilegia a formação dos enunciados, pois é aquela que se propõe definir. Contudo, na obra de Foucault, sobretudo na posterior, ganha igualmente forma uma arqueologia que se estende dos discursos às visibilidades, i.e., aos meios não-discursivos, à formação histórica do visível por diferença com a do enunciável – ou seja, por exemplo, em *Vigiar e Punir* (*Surveiller et Punir*, 1975)<sup>560</sup>, Foucault estuda o nascimento da prisão e distingue a sua forma da forma do direito penal e dos seus enunciados, que emergem na mesma altura.

Deleuze associa, então, na obra de Foucault, a discursividade às palavras e aos conceitos, e a visibilidade às coisas, às instituições, ou às sensibilidades. Neste sentido, Deleuze diz que o arquivo, para Foucault, é não só o conjunto das coisas ditas, mas também o conjunto das coisas visíveis para uma época. Ele é audiovisual. No entanto, os saberes que um determinado momento histórico torna manifestos, saberes feitos do entrelaçamento de enunciados e visibilidades, são analisados por Foucault

---

<sup>559</sup> Deleuze, *Foucault*, 2004.

<sup>560</sup> Michel Foucault, *Vigiar e Punir*, trad. Raquel Ramallete, 1975 (Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1997).

em termos de poder, i.e., tendo como *a priori* suposto, as relações de forças, co-extensivas a todo o campo social, desenvolvidas por uma sociedade e as suas estratégias específicas. Este mapa, esta cartografia do poder <sup>561</sup>, é a causa pressuposta das máquinas concretas e dispositivos que produzem o saber, o visível e o enunciável, através dos quais passa a acto. <sup>562</sup> Este dispositivo de poder compõe-se de linhas que se repartem em dois grupos: linhas de estratificação ou sedimentação e linhas de actualização ou criatividade.

Por sua vez, segundo Deleuze <sup>563</sup>, a concepção de arquivo e de arqueologia de Foucault, o que caracteriza as duas faces do saber, a sensibilidade e a inteligibilidade, de uma dada época, i.e., o arquivo na sua dimensão audiovisual - o sistema do visível (luz) e o do dizível (*logos*) - faz ressoar o modo específico de dissociar as componentes da imagem, ver e falar, no cinema moderno, como abordado atrás: os actos de palavra tornam-se autónomos, e o mesmo se passa com a imagem visual. Eles combatem-se e dialogam no interstício, no intervalo, que os separa uns dos outros.

É importante por outro lado, distinguir, na sequência do que foi dito acima, o lugar do cinema na empresa de interrogação epistemológica de Foucault, onde justamente o autor nunca descreve o arquivo que lhe corresponde – aliás, como refere Dork Zabunyan em *Foucault va au cinéma* <sup>564</sup>, se o cinema se situa obviamente para além do discursivo, nos textos dedicados por Foucault ao cinema, este não o apreende no quadro do saber e do visível que lhe corresponde, ou seja não o identifica, como é

---

<sup>561</sup> Assim, por exemplo, parafraseando Deleuze, em *Foucault* (39-41), a prisão é uma formação de meio (o meio carceral), uma forma de conteúdo (o conteúdo é o prisioneiro). Reenvia a uma formação de enunciados – forma de expressão - correspondente ao direito penal, a conceitos como delinquente e delinquência, que constituem uma nova maneira de enunciar as penas, as infracções e os seus sujeitos, que se distingue da que caracterizava as anteriores sociedades de soberania. Apesar de surgirem na mesma altura, a prisão e o direito penal não têm a mesma forma, a mesma formação. O direito penal é um regime de linguagem e a prisão um regime de luz que torna possível uma nova maneira de agir sobre os corpos definida pelo Panoptismo. O panoptismo designa simultaneamente um agenciamento óptico concreto que caracteriza a prisão – em que um vigilante pode ver sem ser visto, os detidos ser vistos a cada instante, sem ver – e o que Deleuze chama de máquina abstracta – que se aplica globalmente à matéria visível (atelier, escola, caserna, hospital, tal como à prisão) e atravessa igualmente todas as funções enunciáveis. A fórmula abstracta do panoptismo já não é “ver sem ser visto”, mas “impor uma conduta qualquer a uma multiplicidade humana qualquer”. Neste sentido, o panoptismo enquanto ideia da sociedade disciplinar é um diagrama de poder, remete para as relações de forças coextensíveis à sociedade pelas quais se exerce e passa o poder.

<sup>562</sup> Deleuze, *Foucault*, 46.

<sup>563</sup> Ibid., 71-72.

<sup>564</sup> Dork Zabunyan, “Ce que peut un film: Foucault et le savoir cinématographique”, in Patrice Maniglier and Dork Zabunyan, *Foucault va au cinéma* (Paris: Bayard Éditions, 2011), 33-34.



o caso para a pintura, com o não-discursivo, a outra face do saber em Foucault – e a possibilidade de ligação entre o cinema e o arquivo de uma época. Ou seja, uma coisa é o lugar do cinema no interior do próprio arquivo de uma época, i.e., a questão da natureza do saber que produz, discursivo ou não-discursivo, e a outra, distinta mas que pode ser elucidada pela resposta dada à primeira, a sua capacidade para pôr em prática uma empresa de descrição arqueológica da ordem da de Foucault, i.e., as operações de pensamento que se referem ao inquérito histórico em Foucault.<sup>565</sup> Podemos dizer que o cinema requalifica o saber, mesmo se não é certo que releve dele, encarnando o intervalo instável entre discurso e figura, o dilema entre saber e ver, entre saber e modos de fazer e agir, dada a novidade dos seus meios, i.e., por possuir uma dimensão audiovisual que simultaneamente lhe permite articular e desarticular arquivos e corpos. Tal tem como efeito a possibilidade de experimentar ao nível da recolagem dos regimes de discurso e dos regimes de visibilidade, cada um com a sua autonomia. Se o cinema se aproxima do projecto arqueológico de Foucault e pode retomar por sua conta as suas operações de pensamento é, justamente, graças aos procedimentos de disjunção entre palavra e imagem que lhe são específicos, e que o aproximam do conceito de arquivo. Através deles, o cinema constitui-se como esse não lugar que Foucault refere a propósito de Magritte, onde porque as relações entre dizível e visível não estão estabilizadas se torna possível uma história da verdade – ou seja uma história que não dispõe de uma forma já feita de verdade para o encontro das frases e das experiências, mas em que os acontecimentos dependem de negociações complexas que é preciso reconstituir caso a caso.<sup>566</sup>

---

<sup>565</sup> A Arqueologia dos media inspira-se em Foucault, justamente, para pôr em prática esta capacidade descritiva do digital, antecipada pelo cinema, de através dos próprios meios da imagem servir para perscrutar no arquivo audiovisual, em função de critérios formais e não de significação das imagens – segundo Wolfgang Ernst, o cinema, através das suas técnicas clássicas de montagem, de narração, etc., já fazia arqueologia dos media através dos seus próprios meios, i.e., seleccionava, operava cortes no arquivo, sem necessidade de recorrer a um meta-discurso, como no caso dos antigos arquivos, como os museus, por exemplo, em que é a palavra que permite efectuar a selecção e a descrição. A Arqueologia dos media é, pelo menos para Wolfgang Ernst, uma arqueologia através dos próprios media em causa. O media a descrever, ou o seu respectivo arquivo, é descrito recorrendo a si próprio e aos seus meios, uma descrição mediada pelo próprio media (cf. a este propósito, Wolfgang Ernst and Harun Farocki, “Towards an Archive for Visual Concepts”, trans. Robin Curtis, in *Harun Farocki. Working on the sight-lines*, 261-86, ed. Thomas Elsaesser (Amsterdam: Amsterdam University Press), 2004).

<sup>566</sup> Patrice Maniglier, “Version du présent: la métaphysique de l’événement selon Foucault éclairée par le cinema”, in Patrice Maniglier and Dork Zabunyan, *Foucault va au cinéma* (Paris: Bayard Éditions, 2011), 93.

Se Foucault percebe, quando começa a estudar os enunciados discursivos, que não há isomorfismo entre estes e as visibilidades com os quais se relacionam, ou seja que não há isomorfismo no arquivo, que ele é áudio-visual no verdadeiro sentido da palavra, a não correspondência entre enunciados e visibilidades no cinema moderno, com o qual o arquivo de Foucault se assemelha, de acordo com Deleuze, é no entanto o equivalente de uma descolagem crítica do cinema em relação às regularidades do Arquivo, identificada com os circuitos normalizados e instituídos do visível e do dizível de dispositivos como a televisão e o próprio cinema, com as regras de ligação das palavras e as coisas no seu interior.

Tal corresponde ao reconhecimento, já mencionado, da emergência de uma nova épisteme, por Deleuze, em que os enunciados deixam de ser adequados para determinar as nossas visões. São assim duas as faces que a caracterizam: por um lado, a proliferação de disjunções entre ver e falar, nomeadamente as descobertas por realizadores como Duras, Straub, Syberberg, através das quais emergia no cinema moderno uma imagem do pensamento capaz de romper com configurações determinísticas. Por outro, em oposição ao potencial genealógico do uso destas disjunções, ao seu carácter disruptivo das estruturas e hábitos que governam o ver, o falar, o pensar, Deleuze <sup>567</sup> anteviu a aparição de novas forças de controlo, que iriam procurar absorver e usar inevitavelmente estas disjunções, antecipando justamente o arquivo digital contemporâneo. Na verdade, como vimos no capítulo anterior, David Rodowick <sup>568</sup> foi quem procurou analisar a concretização desta antevisão, através da sua apropriação do conceito lyotardiano de figural, que permitiria segundo este autor dar conta da nova lógica de sentido instaurada com os novos media, já que as mutações por eles introduzidas exigiriam um novo pensamento audiovisual ou figural para o estudo da cultura visual e o abandono dos anteriores modelos teóricos de cariz linguístico e de inspiração semiológica, em uso pela teoria fílmica dos anos setenta, enquadrados ainda por uma tradição estética que opunha texto e imagem, privilegiando o primeiro dos termos, manifestamente inadequados para abordar a natureza híbrida do arquivo contemporâneo, caracterizado pela combinação de elementos visuais, textuais, verbais numa heterogeneidade espaço-temporal.

---

<sup>567</sup> Deleuze, *L'image-temps* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1985), 292 – 365.

<sup>568</sup> Cf. David N. Rodowick, *Reading the figural or, philosophy after the new media*. (Durham & London: Duke University Press, 2001).

É assim que, no seguimento do diagnóstico deleuziano, o cinema nos aparece hoje, por relação ao Arquivo contemporâneo, simultaneamente como constituído e constituinte. Por um lado, é mais um dos elementos que actualiza, no seu interior, o dispositivo genérico do poder da finança e do capital, do poder que tem sobre nós a indústria audiovisual, já que o cinema é um dos sectores mais bem sucedidos desta indústria; ao perpetuar as mesmas evidências audiovisuais que as praticadas pelas restantes formas da indústria de comunicação e informação, como por exemplo a televisão, que correspondem a um conjunto de procedimentos analisáveis sobretudo na perspectiva da sua dimensão de tecnologias sociais <sup>569</sup>, o cinema engrossa o arquivo correspondente à nossa época, i.e., as tecnologias audiovisuais que nos fazem ver e falar, no que elas têm ou podem vir a ter de intolerável e de inaceitável. Nesta perspectiva, o cinema através das suas operações imagéticas não faria mais do que actualizar as forças do capitalismo, ajudando a assegurar a sua ascendência sobre os corpos, os olhares, as palavras, as crenças e os desejos da comunidade, como diria Marie José-Mondzain. <sup>570</sup>

Por outro lado, o cinema, para além de elemento do arquivo, é também capaz de se instituir como ferramenta crítica e de resistência para constituir uma outra articulação, ainda nos termos de José-Mondzain, “dos lugares do olhar e dos lugares da palavra”. Aquela testemunha não só do potencial libertador do cinema como vontade de arte, actualizando outras forças ou linhas de criatividade na sua relação ao conhecimento, ao desejo e ao prazer estético, mas também da possibilidade de, com a distância certa, dar legibilidade histórica ao arquivo, ou seja, de forjar o acesso antro-

---

<sup>569</sup> Segundo Rodowick, as tecnologias de expressão figural oferecem um controlo sem precedentes sobre as estratégias de divisão no espaço, ordenamento no tempo, e composição no espaço-tempo. Isto é uma questão não somente do que acontece no ecrã (de cinema, televisão, ou computador), mas de como estas tecnologias servem para definir, regular, observar e documentar as colectividades humanas. Os objectivos da computação e comunicação interactiva que estão na vanguarda da investigação ao nível dos novos media electrónicos, enquanto genuinamente utópicos, têm contudo de ser questionados, pois o sonho de um controlo individual absoluto sobre a informação é simultaneamente a potencialidade para a vigilância absoluta e a reificação da experiência privada. Os factores de decisão envolvem questões políticas relativas ao controlo da centralização e do acesso. A teoria tem de complementar a imagem estética do figural com a imagem de massa que pressagia. Sem um criticismo organizado e de resistência, a força libertadora da nova informação e das tecnologias de processamento de imagens irá ceder às crescentes exigências do novo capitalismo, orientadas pela fantasia do consumo infinito e do acesso infinito à vida diária dos indivíduos.

<sup>570</sup> Vanessa Brito, “À propos d’*Images (À Suivre)* [Entretien avec Marie-José Mondzain]”, *Cinema: Journal of philosophy and the moving image*, 3 (December, 2012): 260. <http://cjpmi.ifl.pt/storage/3/3%20MondzainBrito.pdf>

pológico ao modo como uma época se vê e se diz, se viu e se disse a si própria - simultaneamente a capacidade do cinema de nos dizer de onde vimos, mas também de continuar a fazer justiça à figura humana.

A relação entre cinema e arquivo não é assim simplesmente emblemática do desenvolvimento de um vasto repositório audiovisual de documentos, indissociável de uma empresa mass-mediática, que entretanto ganhou novos membros com os media digitais e novas tecnologias de comunicação, com os seus “esquemas circulantes, industriais, do visível e do dizível”<sup>571</sup>; ela traduz-se também em transacções críticas empenhadas em proporcionar novas experiências estéticas e historiográficas, através da “depuração”, para usar um termo de Alain Badiou, das palavras e das imagens, quer do próprio arquivo cinematográfico, na sua condição de testemunho da existência dos traços deixados pelos registos fotográficos, quer dos novos arquivos digitais.

Apesar da reconfiguração da indexicalidade associada aos novos media digitais, que deixa de poder ser identificada, como para o cinema, com uma base fotográfica, há uma afinidade grande, como o mostra Mary Ann Doane em *The Emergence of Cinematic Time*, entre a situação do cinema no início do século – dividida entre o fascínio pelo contingente, pelo registo de uma temporalidade identificada com a irrupção do acaso e do acontecimento no presente, no que têm de assimilável ao novo, ao não sistemático (por contraposição à sistematização e racionalização do tempo encetada pela modernidade) e a inevitabilidade do arquivo, em que a presença se transforma imediatamente em registo repetível de um presente tornado passado (o cinema como meio que arquiva automaticamente o tempo) - e a situação actual dos novos meios contemporâneos – por sua vez, espartilhados entre, por um lado, o mesmo tipo de fascínio pelo presente e, por outro, o mesmo desejo de arquivo, de fazer depender qualquer experiência, vivência, da sua transformação em documento pictórico ou audiovisual, de que ele é o índice (i.e., a marca da sua contingência e suposta singularidade), imediatamente acessível porque transmissível, e para esse efeito automaticamente tornado em arquivo dessa mesma experiência.

Como fazer sentido do ruidoso arquivo contemporâneo, do excesso de imagens e documentos digitais presente no Google, Facebook, etc., onde se esbatem as

---

<sup>571</sup> Alain Badiou, *Cinéma* (Paris: Nova Éditions, 2010), 224.

fronteiras entre público e privado, amador e profissional, etc., e também do arquivo mais oficial de controlo dos cidadãos, cuja origem fotográfica remonta ao século XIX, como nos mostra o texto de Alain Sekula, “The body and the Archive”<sup>572</sup>?

Se Pasolini <sup>573</sup> dizia que a forma de historicizar o presente, i.e., de lhe dar significado, seria a montagem, por intermédio da coordenação de planos, em contra-posição ao plano-sequência ou à série de planos-sequência, descritos pelo autor como “subjectivas” que reproduzem a realidade no seu acontecer, i.e., no presente, um presente repetível *ad infinito*, mas desprovido de sentido e legibilidade, ou melhor que apontaria para o real no que tem de intratável, de ilegível... (como no *live* televisivo), hoje poderíamos arriscar afirmar que o contraponto ao fascínio pelo presente contingente, assinalado por Mary Ann Doane <sup>574</sup>, tal como é propagado e disponibilizado pela televisão e pelos computadores, ou melhor, a forma de o historicizar, introduzindo nele *delay* e contratempo, sinónimo de continuação do projecto da modernidade de dar significado ao arquivo (ou seja, ao cinema e à fotografia enquanto registos caracterizados pela indexicalidade, e, logo, pela contingência e pela ilegibilidade), seria a utilização do que Giorgio Agamben <sup>575</sup> chama de transcendentais da montagem – a pausa e a repetição –, de modo a restituir a potência aos factos do arquivo, i.e., de modo a restituir-lhes a possibilidade.

Se o cinema foi o primeiro dispositivo a tornar arquivável o tempo e a contingência do presente, também é o dispositivo que permite constituir um contra-arquivo, i.e., um plano de inteligibilidade para o excesso de presentes contingentes que estão ao nosso dispor, através da exponenciação das potencialidades arquivísticas resultantes das novas tecnologias.

---

<sup>572</sup> Cf. Alain, Sekula, “The body and the Archive”. *October*, Vol. 39 (1986): 3-64.

<sup>573</sup> Pier Paolo Pasolini, “Observações sobre o plano sequência”, trad. M. Serras Pereira, in *Empirismo Hereje*, 193-96. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

<sup>574</sup> Doane, *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, contingency, the archive* (Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press, 2002), 104-107. A obsessão já referida com o fortuito e acidental, o instantâneo, tornados indissociáveis, por exemplo, da ideia de imprevisibilidade das catástrofes naturais, cujas últimas representações encontramos nas coberturas em directo de catástrofes pela televisão e a obsessão com a facilidade de acesso à informação presente nas logísticas da internet e suas promessas de colocar a diversidade, singularidade e instantaneidade ao nosso alcance.

<sup>575</sup> Giorgio Agamben, “Le cinéma de Guy Debord”, in *Image et Mémoire*, 65-76 (Paris: Éditions Hoëbeke, 1998).

Por outro lado, se podemos falar da natureza crítica de obras cinematográficas que fazem uso de material de arquivo, é igualmente porque a sua dimensão de criação ou invenção aponta para a dimensão de reflexão inerente a qualquer obra de cinema, em que a renovação dos motivos da história das representações é indissociável da reflexão sobre o papel das imagens no tratamento do contemporâneo e do seu repertório audiovisual. É o caso exemplar do trabalho de Harun Farocki e das *Histoire(s) du cinéma* de Godard.<sup>576</sup>

#### IV. 4.1. O cinema de Harun Farocki e o Arquivo audiovisual

O cinema concebido como ferramenta de exposição crítica do que define novos e velhos media, igualmente presos entre o desejo e a promessa do arquivo e a ameaça da sua ilegibilidade (devida quer ao ruído, ao *non-sense* do todo, quer à irreduzibilidade dos traços de presenças brutas que resistem ao sentido), entre estrutura e evento, entre arte e documento, emoção estética e saber histórico, forma e matéria, ficção e documentário, apresentação e narração, facto e signo, etc., é o que a obra de Harun Farocki materializa, servindo-nos de caso de análise em jeito de conclusão deste capítulo. Podemos dizer que Farocki parte dos mais diversos arquivos e documentos e fâ-los retornar na sua integralidade material de traços, simultaneamente revelados como elementos de um discurso e dos poderes que o motivaram e como ruínas, restos, plenos de informação que resiste à expectativa de significação na base da sua produção. Farocki resgata-os do esquecimento e do apagamento, dos esquemas de leitura em que se encontram cristalizados, e restitui-lhes a possibilidade de outra

---

<sup>576</sup> Segundo Patrice Rollet, na sequência de Serge Daney, haveriam duas mortes possíveis de diagnosticar no cinema, a que não diz o seu nome, praticada pelos *petits malins* do maneirismo (vertente cinema em crise de real) ou do pós-modernismo (vertente arte contemporânea em crise de médium), reciclando *ad nauseam* as imagens sem idade e a história, doravante fechada, de um cinema que não sabem mais inventar, e depois a de Daney ou de Godard, com as suas histórias do cinema, para quem “no seu desaparecimento o cinema aparece”. (Patrice Rollet, “Préface”, in *La maison cinéma et le monde I. Les temps des Cahiers. 1962-1981* (Paris: POL/Trafic, 2001), 11)

As *Histoire(s) du cinéma* seriam o culminar de um cinema reflexivo, espécie de meditação retrospectiva e prospectiva sobre o que é o cinema e o que é a imagem (Badiou, *Cinéma*, 265), realizado através de um modo de utilizar as associações entre imagens e palavras, os deslizes entre umas e outras, que se aproxima do trabalho do sonho, tal como é descrito por Freud, e do modo como este fornece um modelo para o figural e para a análise das imagens da arte, que pretende congeciar as histórias e libertar as imagens do cinema e a própria história do cinema da armadilha do modelo de representação.

legibilidade a partir de procedimentos formais de reenquadramento e de montagem, tais como a repetição e a paragem sobre as imagens, o que é sinónimo de lhes devolver a abertura ao sentido e a possibilidade de uma outra relação à história.

Tendo em conta a equivalência do Arquivo com o Poder, podemos dizer que o trabalho de Farocki refabrica o arquivo com letra pequena na era do Arquivo com letra grande, constituindo um exterior capaz de desafiar o espaço-tempo contemporâneo, em que acções, gravações, comunicações se tornariam unas num único clique, através da recomposição deste campo de forças dominante de acordo com novas relações, relações de retardamento e contratempo e seus efeitos. Em Farocki é sensível o intervalo entre o documento, enquanto inscrição de um traço, e a sua reprodução enquanto reinscrição ou reescrita permitindo a libertação de um sistema de ligações virtuais muito mais ricas do que as repetidas pelos factos do arquivo digital contemporâneo, assegurando a possibilidade de reescrita e reinvenção de figuras, de reconfiguração do arquivo.<sup>577</sup>

Não é por acaso que todo o ensaio que Didi-Huberman lhe dedica, “Ouvrir les temps, armer les yeux: montage, histoire, restitution”<sup>578</sup>, a que nos referimos, se estrutura em torno de verbos que designam acções que envolvem a ideia de repetição, de reiteração – retomar, remontar, reler, remostar, etc. A partícula *re* permite igualmente sugerir um intervalo de tempo entre o registo das imagens e a sua retoma, o tempo necessário para tornar legíveis as imagens. Didi-Huberman, por sua vez, diz que são as imagens que tornam o tempo legível<sup>579</sup>, sendo que o que lhes dá esta capacidade é justamente o seu retorno pela montagem, ou melhor pelos transcendentais da montagem já referidos, a pausa e a repetição.

Por outro lado, o cinema de Farocki pode ser lido, numa perspectiva foucauldiana, como uma arqueologia do arquivo audiovisual, uma arqueologia do saber audiovisual contemporâneo – o que vai ao encontro da caracterização de Farocki

---

<sup>577</sup> Perret, “Guerre dans l’archive”, 52.

<sup>578</sup> Cf. Didi-Huberman, “Ouvrir les temps, armer les yeux: montage, histoire, restitution”. In *Remontages du temps subi. L’oeil de l’histoire*, 2 (Paris: Les Éditions de Minuit, 2010).

<sup>579</sup> Irene Aparício and Susana Duarte, “Ce qui rend le temps lisible, c’est l’image [Entretien avec Georges Didi-Huberman]”, *Cinema: Journal of philosophy and the moving image*, 1 (December, 2010): 123. <http://cjpmi.ifl.pt/storage/1/1%20Didi-Huberman-Nascimento%20Duarte-Aparicio.pdf>.

como artista arqueólogo, mencionada por Didi-Huberman <sup>580</sup> (no entanto, este relaciona-a não explicitamente com Foucault, mas com a ideia de ir à procura de um sentido escondido, ou melhor não propriamente escondido, mas não visível, através da remoção “dos escombros que obstruem as imagens”. <sup>581</sup>) Isto é o mesmo que dizer que face ao documento, é preciso desfazer os hábitos do olhar e os pensamentos preconcebidos, que obstruem as imagens e a possibilidade de abrir a sua leitura para além do cliché.

Recorrendo à divisão entre enunciados e visibilidades, proposta por Deleuze para ler o arquivo em Foucault como audiovisual, poderíamos dizer que um modo de classificar os filmes de Farocki seria dividi-los de acordo com a maneira como tornam manifestas as visibilidades e discursos pelos quais se dá a passagem das sociedades disciplinares para as sociedades de controlo: de um lado, os filmes sobre a luz contemporânea – colocando o cinema em relação com a história das técnicas e tecnologias de vigilância, medição, cálculo e automação -, e do outro lado, os filmes sobre o *logos* contemporâneo – abordando os discursos e enunciados do marketing, da publicidade, das relações públicas e estratégias de vendas de produtos. <sup>582</sup> O cinema irromperia como ferramenta de perscrutação epistemológica, capaz de empreender um trabalho arqueológico da mesma ordem do da arqueologia de Foucault.

É neste sentido que para Didi-Huberman, Farocki usa elementos de arquivos, mas não constitui arquivos, se entendermos isto do ponto de vista de uma equi-

---

<sup>580</sup> Georges Didi-Huberman *Remontages du temps subi. L'oeil de l'histoire*, 2, 108.

<sup>581</sup> Harun Farocki citado por Christa Blümlinger, “Harun Farocki ou l’art de traiter les entre-deux”, in *Harun Farocki. Reconnaître & Poursuivre*, (Paris: Théâtre Typographique, 2002), 11.

<sup>582</sup> O *corpus* de trabalho de Farocki, repartido desta forma, reflecte dois modos de aproximação cinematográfica diferentes: o reciclado (que entrelaça imagens de arquivo e comentário em *voz off*, ou fragmentos de texto inscrito nas imagens) e o ao vivo, embora com as excepções de alguns filmes em que ambos se misturam. Por um lado, em relação ao primeiro grupo de filmes, trata-se de procurar constituir uma nova leitura para as imagens de diversos arquivos institucionais, cujo carácter funcional e operativo não é comumente interrogado na sua relação aos poderes que legitimam e justificam a sua produção; por outro, trata-se de filmar acções sem se imiscuir, sem um texto prévio ou uma intencionalidade aparente que guie o registo das imagens, actos, gestos e palavras fluindo com aparente naturalidade, o realizador tornando-se quase imperceptível para as situações e pessoas filmadas e conseguindo que estas se comportem com espontaneidade, como se a câmara não estivesse presente. Filmes como “Endotrinação” (*Die Shulung*, 1987), “Como viver na RDA” (*Leben BRD*, 1990), “A entrevista” (*Die Bewerbung*, 1997), entre outros, mostram uma crítica da linguagem e do discurso contemporâneo, apesar de, ou se calhar por isso mesmo, Farocki dispensar aqui qualquer comentário. De referir que Farocki filma como se quisesse que as suas imagens se pudessem confundir com as imagens dos arquivos de que se serve para o primeiro bloco de filmes, ou seja, inverte o dispositivo que utiliza nos outros filmes, ocupando o lugar oculto que naqueles desmascara.



valência entre a ideia de arquivo e a constituição de um banco de dados ou imagens visuais.

De facto, boa parte do cinema de Farocki coincide com um recorte do arquivo audiovisual contemporâneo, cada vez mais dominado pelos materiais oriundos dos media tecnológicos, da fotografia ao cinema e aos novos media. Farocki usa o cinema para investigar este tecido de visibilidades e enunciados e, assim, apreender os seus efeitos de poder, i.e., a percepção das forças presentes nas relações contrariadas que nos ligam, por exemplo, aos dispositivos tecnológicos de comunicação e imagem e às estratégias que orientam a sua progressiva institucionalização e disseminação por todas as esferas da vida (o que o aproximaria da outra vertente da obra de Foucault, a genealogia do poder).

O cinema serve a Farocki para uma prática arqueológica que lhe permite traçar uma história audiovisual da civilização e das técnicas, pano de fundo para um esboço das interações sociais entre guerra, economia e política.<sup>583</sup> Esta prática caracteriza-se pela retoma do material de arquivo num tempo separado da sua actualidade e, ao mesmo tempo, pela sua reescrita em função de procedimentos de repetição e reenquadramento, em que o mesmo termo ou conjunto de termos, imagens ou palavras, entram a cada vez em relações diversas com outros termos, permitindo a instauração de várias séries em torno de zonas de problematização que modificam a nossa relação aos documentos do passado, desmistificando a noção de documento, e ao mesmo tempo solicitam o presente de um modo crítico. Se Farocki respeita a integridade material dos documentos, tal não significa que os identifique com sedimentos cristalizados ou memórias congeladas de eventos passados. Trata-se sempre de usar as potencialidades analíticas da montagem para realizar um trabalho de elaboração dos documentos que, em função do uso, por exemplo, de ampliações e da introdução de variações e mutações nas relações entre termos, os faz retornar a cada vez sob um olhar renovado. Daqui decorre, por conseguinte, uma multiplicidade de aproximações possíveis à história e aos acontecimentos, permitindo o seu aprofundamento e o questionamento das relações entre historicidade, imagens e meios ou condições de produção e recepção dessas imagens. Esta multiplicidade de pontos de vista é igualmente função de um pensamento audiovisual que cria permanentemente rupturas entre as

---

<sup>583</sup> Blümlinger, “Harun Farocki ou l’art de traiter les entre-deux”, 13.

palavras e as coisas. Através delas Farocki instaura a dúvida quanto à relação entre duas imagens, duas imagens visuais, duas imagens sonoras, uma imagem visual e sonora, permitindo assim interrogar, num filme como *Imagens do mundo e inscrição da guerra* (*Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*, 1988) as relações entre visibilidades e dispositivos de visão, entre história, imagens-técnicas e narração e chegar aos limites da própria imagem fotográfica, ao que escapa à representação, o que é incomensurável ou indecível.<sup>584</sup>

Por exemplo, as fotografias aéreas de Auschwitz em *Imagens do mundo...* funcionam como um conceito para várias sequências de movimentos ou séries no filme: com estas fotografias, em que o campo de extermínio só devém visível em 1977, estamos perante imagens que se organizam em torno de uma zona cega; neste sentido, elas referem-se a uma desadequação, a uma desunião entre o olho e os dispositivos tecnológicos de visão, à relação da visão natural com uma dimensão de opacidade e invisibilidade inscrita no visível artificialmente construído.

Um outro grupo chave de imagens, que é repetido em sucessivos reenquadramentos (as coisas reaparecem continuamente sob novas formas, criando numerosas séries em forma de *loop*), é o álbum de Auschwitz, com fotografias tiradas por um SS, na rampa do campo, também um produto de uma tecnologia incorporada a uma maquinaria calculada de morte e aniquilação. Farocki destaca deste álbum a imagem fotográfica de uma mulher jovem, na chegada ao campo. Segundo a *voz off* do comentário, “o fotógrafo instalou o seu aparelho e quando esta mulher passou em frente dele, ele disparou - do mesmo modo que lhe lançaria um olhar na rua, porque ela é bela. A mulher girou o seu rosto, o suficiente para captar este olhar fotográfico e aflorar com os olhos o homem que a olha. Seria assim que, num *boulevard*, os seus olhos se esquivariam aos de um homem atento para irem pousar numa vitrina, e através deste olhar furtivo ela procura transportar-se para um mundo onde há *boulevards*, senhores, vitrinas, longe dali.” Referir que a fotografia parece resultar de um impulso de fascinação – um homem que olha uma mulher e resgata a sua beleza para a posteridade – que, juntamente com o olhar da mulher, evoca o mundo exterior aos campos, permite ao filme sublinhar que o significado desta imagem se joga preci-

---

<sup>584</sup> Christa Blümlinger, “Slowly forming a thought while working with images”, trans. R. Curtis. In Harun Farocki. *Working on the sight-lines*, ed. Thomas Elsaesser (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004), 168.

samente na distinção entre o curso normal da vida antes deste momento e as disposições letais que regulam o campo, de que o fotógrafo é um representante, e que ditarão a morte desta mulher. O dispositivo fotográfico que a fixa e preserva não se distingue do campo de extermínio que entende a sua vida como dispensável e a toma na sua nudez.

Em ambas as séries de imagens mencionadas, converge o que a “banda” de imagens e de palavra vai sublinhando e dando a ler, através da alternância que apresenta entre as imagens dos aparatos de medição (militares, científicos, industriais) e as imagens produzidas por esses meios, a saber, que o propósito de produção destas imagens-técnicas, prefigurado pela fotografia, mas estendendo-se para além dela, independentemente dos seus fins científicos, militares, forenses, ou estéticos, tem sido não só registar e preservar, mas também ocultar e destruir.

As duas séries imagens de Auschwitz encarnam o modo técnico da escrita histórica e Farocki fá-las contrastar, já no final do filme, sobretudo através do comentário, com uma outra categoria de imagens, as que resultam da narração feita pelos dois prisioneiros, Rudolf Vra e Alfred Wetzler, que conseguiram fugir de Auschwitz, e dão conta da realidade do campo através da sua condição física de testemunhas oculares. Esta aproximação final entre estes dois tipos de narração, retroage sobre as várias linhas de pensamento que as duas séries de imagens de Auschwitz instituem, em função das relações em que entram, e acrescenta-lhe mais uma, de contornos fundamentais: a fotografia, enquanto ferramenta matemática de conhecimento operacional e cálculo sobre o mundo, preconizadora das contemporâneas imagens numéricas, constitui um ponto de viragem na história humana, em que ambos os tipos de narração, ambos os tipos de imagens, se mostram inadequados: não é possível optar por uma ou outra, pela imagem ou pela palavra, e tem de se tentar estabelecer uma relação entre as duas.<sup>585</sup>

Esta ideia reconhecemo-la em obra no próprio filme: o método de escrita de Farocki constitui-se a partir desta diferença, entre texto e imagem, e é na sua manifestação que o filme acontece. Parafraseando o próprio realizador<sup>586</sup>, uma imagem

---

<sup>585</sup> Thomas Elsaesser, “Making the world superfluous: an interview with Harun Farocki”, in *Harun Farocki. Working on the sight-lines*, ed. Thomas Elsaesser (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004), 183.

<sup>586</sup> *Ibid.*, 184.

pode elucidar a outra, dar-lhe alguma validade experiencial; uma palavra - *Aufklärung*, por exemplo - transporta duplos e triplos sentido, reúne várias coisas distintas, sugerindo pelo seu potencial conexões no mundo real, no material visual e discursivo do filme. O filme apresenta-o como termo a partir do qual é possível criar um conjunto de séries diferentes. *Aufklärung* <sup>587</sup> remete não para uma significação única, mas para o conjunto de descontinuidades que constituem o que se entende por ele, em função dos termos com que a cada momento entra em relação. No entanto, a linha dramática não está nem num sítio, nem no outro, nem na imagem, nem no texto, mas num outro lugar. Algures na mente de quem vê, nas imagens e representações mentais que a montagem, isto é, o entrelaçamento e os intervalos entre palavra e imagem, permite, nas conexões que são feitas de todas as combinações, da estrutura de *loops* que o filme propõe. <sup>588</sup>

Como refere Sylvie Lindeperg, em *Vies en sursis, images revenantes. Sur Respite de Harun Farocki*, “a questão da relação entre imagem e destruição e o tema da troca de olhares são retomados, mas redistribuídos” <sup>589</sup> em *Respite* (*Aufschub*, 2007), um dos últimos filmes de Farocki que parte das *rushes* filmadas por prisioneiros de Westerbork sobre o respectivo campo. Tais deslocamentos prendem-se com a natureza dos documentos e das supostas condições de filmagem. *Respite* (*Suspensão*, em português), o título, reflectiria a opção de leitura preferencial de Farocki: as *rushes* de Westerbork teriam sido rodadas com o intuito de retardar ou suspender a deportação dos trabalhadores-escravos. Em relação às imagens de Westerbork, nas palavras de Lindeperg, haveria a expectativa de que tivessem o poder de impedir a destruição. Por outro lado, ao contrário das fotografias de Auschwitz, estas imagens foram realizadas por judeus do próprio campo, modificando a natureza do face a face.

---

<sup>587</sup> O termo *Aufklärung* é usado por Farocki na dupla acepção de termo oriundo da filosofia e da história das ideias e de termo que se refere igualmente ao reconhecimento aéreo militar, para reflectir sobre os paradoxos de uma crescente vontade de iluminação generalizada, com raízes num quadro epistemológico determinado pelo desejo de tudo ver, de tudo saber, pelo equívoco de que a razão, versão humana do olho de Deus, instrumentalizando o progresso tecnológico, seria capaz de “ver” sempre mais e melhor e libertar o homem do medo, estabelecendo assim a sua soberania. Contudo, a versão técnica da terra iluminada irradia, ao invés, o triunfo do desastre. O que é preservado na fotografia de Auschwitz é, ao mesmo tempo, uma imagem da destruição efectivamente consumada e da destruição que não chegou a ter lugar e que a poderia ter evitado.

<sup>588</sup> Elsaesser, “Making the world superfluous: an interview with Harun Farocki”, 187.

<sup>589</sup> Lindeperg, “Vies en sursis, images revenantes. Sur Respite de Harun Farocki”, *Trafic*, nº70 (2009): 27.

Farocki trabalha estas *rushes* a partir de “um dispositivo modesto e minimal, que lhe permite colocar a ambivalência das sequências no seio da sua reflexão, não para reduzir essa ambiguidade”, mas para dar conta dela. “O material de origem determina as escolhas formais e opções narrativas”: as *rushes* são mudas e o filme é um filme mudo; o filme ficou inacabado, não tendo sido montado, logo Farocki não procura restituir uma suposta unidade diegética; “as figuras de estilo encontradas nos planos (*ralentis* e *zooms*) encontram o seu eco nas intervenções do realizador: paragens da imagem – paralíticos –, as repetições e os reenquadramentos, ampliações; os cartões brancos dos intertítulos originais entram em ressonância com os cartões negros compostos por Farocki.”<sup>590</sup>

Didi-Huberman, por sua vez, chama, justamente, a atenção para a importância da palavra, para a relação dialéctica que se estabelece no filme entre a imagem, no respeito pela sua singularidade, e os intertítulos acrescentados por Farocki, aliás referindo Lindeperg e o facto de esta remeter para o fora de campo do saber sobre o acontecimento e para o contexto de registo a possibilidade de restituir às imagens a sua violência escondida.<sup>591</sup> A palavra serve para pontuar as imagens de um saber histórico, sobretudo de ordem factual, um nome, uma data. Por sua vez, os procedimentos visuais relevavam de um trabalho sobre a visibilidade capaz, também ele, de se constituir enquanto trabalho de legibilidade das imagens – repetições, paralíticos, ampliações, que já referimos. Didi-Huberman sublinha, então, que o trabalho efectuado sobre as imagens, no sentido de as tornar legíveis, não se faz meramente através do recurso a uma legenda, mesmo se os intertítulos permitem penetrar criticamente no documento “e atingir as suas camadas profundas”.<sup>592</sup> Faz-se através da sua dialectização num retorno às imagens permitindo que estas solicitem o trabalho necessário da imaginação histórica: “É preciso saber o que vemos, mas é preciso saber ver o que sabemos de modo a tornar esse saber mais preciso, mais incarnado, mais agudo.”<sup>593</sup>

---

<sup>590</sup> Lindeperg, 27-28.

<sup>591</sup> Didi-Huberman, *Remontages du temps subi. L'oeil de l'histoire*, 2, 111.

<sup>592</sup> Didi-Huberman, 112-13.

<sup>593</sup> *Ibid.*, 113.

Didi-Huberman afirma que estes procedimentos de montagem fazem-nos ver, saber e imaginar a realidade profunda do campo de Westerbork <sup>594</sup>. Ao mesmo tempo, o logotipo do campo (a imagem de uma fábrica na qual ecoam imediatamente as câmaras de gás às quais estes judeus estavam destinados - que dá conta não só da vocação do campo como campo de trânsito, mas também como campo de trabalho, indo ao encontro do desejo do seu comandante de usar o filme para promover junto dos superiores a reconversão do campo, cuja existência estava ameaçada, em campo de trabalho), inspira as escolhas das sequências apaziguadas de Westerbork por Farocki, como diz Sylvie Lindeperg. <sup>595</sup> De facto, nestas não deixam de ressoar para nós espectadores outras cenas trágicas que povoam o imaginário colectivo: sobre as cenas anódinas da clínica dentária, Farocki evoca os dentes de ouro arrancados aos mortos de Birkenau; sobre as blusas brancas de um laboratório, as experimentações médicas praticadas em Auschwitz, sobre os cabos descarnados num atelier, as montanhas de cabelos de mulheres encontradas pelos soviéticos, sobre as imagens de trabalhadores estendidos na relva, as fossas abertas e os cadáveres filmados pelos aliados na abertura dos campos – todo um saber histórico do extermínio que vem depositar-se sobre o que vemos. Por outro lado, estas imagens pacíficas, onde quase parece haver espaço para momentos de felicidade, “acrescentam ao saber histórico do extermínio uma indicação necessária sobre a eficácia da mentira nazi.” <sup>596</sup>

De acordo com Didi-Huberman, estaríamos perante imagens dialécticas, no sentido de o filme não descurar a sua contextualização rigorosa, ao mesmo tempo que as liberta dos objectivos propagandísticos do filme inicial e as monta com o intuito de “oferecer diferentes percursos possíveis sobre o material”, integrando os documentos numa rede de relações, numa constelação, capaz de convocar para o presente da leitura das imagens outras camadas de imagens, a história e a memória do cinema. <sup>597</sup>

Trata-se de retornar às imagens para lhes restituir outra legibilidade, diferente da que foi necessário, possível construir anteriormente, por exemplo, no caso de Alain Resnais em *Nuit et Brouillard*, de 1955 (construção de “uma legibilidade dos campos

---

<sup>594</sup> Ibid., 115.

<sup>595</sup> Lindeperg, 29.

<sup>596</sup> Didi-Huberman, *Remontages du temps subi. L’oeil de l’histoire*, 2, 116.

<sup>597</sup> Ibid., 120.

contra a indiferença ou ignorância simples”<sup>598</sup>), ou no caso de Samuel Fuller em *Verboten*, de 1959 (construção de “uma legibilidade contra o negacionismo”<sup>599</sup>), e que decorreu de um contexto de dúvida generalizada, uma forma de ignorância e de indiferença, mais uma, como afirma Didi-Huberman, em relação às imagens da História, e que é a outra face do questionamento de Farocki sobre como mostrar as vítimas, demarcando-se dos filmes de reeducação. O olhar contemporâneo sobre essas imagens introduz, por um lado, a questão da suspeita em relação aos documentos e à sua manipulação, e por outro, uma espécie de institucionalização do formato do filme sobre Hitler e os crimes do nacional-socialismo que, como refere Farocki no texto *Comment montrer les victimes?*<sup>600</sup>, constituem um tipo, quase um género por si, e que tem a sua origem justamente nos filmes rodados pelos aliados imediatamente a seguir à libertação (em relação ao filme de Fuller rodado em 1945, em *Falkenau*, Farocki refere-se aos mortos como meio de punição). Recusando qualquer uma destas relações às imagens da História, quer de desconfiança, quer de manipulação bem intencionada, o trabalho de Farocki pressupõe uma relação de rigor ao documento, ao arquivo, a que não é alheio o seu passado de cineasta materialista, para o qual cada plano conta à maneira dos Straub. Assim, aceitando a tensão irresolúvel entre documento e ficção, podemos dizer que os filmes de Farocki, e este em particular, dão conta de uma ética de utilização do documento, que, no entanto, não é naturalmente incompatível com um trabalho de remontagem dos documentos aberto às explorações interpretativas, imaginativas.

Daqui decorre, de algum modo, a ideia, sugerida por Didi-Huberman, de Farocki como cineasta da “contra-informação”, contra a estupidez contemporânea, identificada com o poder da informação, com o automatismo dos circuitos audiovisuais instituídos, que consegue desmontar e depois remontar as imagens e discursos do mundo contemporâneo, i.e., o Arquivo, conferindo-lhes a potência de um pensamento que é politicamente relevante justamente porque mostra, como diz Derrida, que “(...) a estrutura técnica do arquivo *arquivante* determina igualmente a estrutura do arquivo *arquivável* na sua própria emergência e na sua relação ao futuro.” É o que

---

<sup>598</sup> Ibid., 119.

<sup>599</sup> Ibidem.

<sup>600</sup> Farocki, “Comment montrer les victimes?”, trad. Pierre Rusch. *Trafic*, n°70 (2009): 16.

nos é confirmado diariamente pelos media de informação, mas também pelo cinema e novas tecnologias de comunicação, e que Farocki torna explícito – “o Arquivo não é um mero registo, ele é produtor de acontecimento.”<sup>601</sup>

#### **IV. 4.2. Só o cinema pode contar a história: Jean-Luc Godard, arqueólogo das imagens**

As *Histoire(s) du cinéma* constituem um percurso por uma memória singular do cinema, que se torna uma investigação sobre o cinema enquanto memória colectiva de um século. Para Godard, mesmo no caso dos filmes de ficção, o cinema, porque regista o que se passa, é um refúgio do tempo, e logo uma metáfora da História: ele mostra a repetição de imagens registadas num outro momento, e por conseguinte, nesse sentido, devém imediatamente um arquivo ou um “museu do real”.<sup>602</sup>

Contudo, para Godard, contar a história do cinema e mostrar/montar a sua relação ao exterior, o da História, não significa procurar os traços do passado e a origem dos factos mas, assentando em vários momentos fragmentários, entregar-se a construções que, mesmo se podem parecer governadas pelo acaso, permitem a extracção de relações essenciais, não imediatamente visíveis.<sup>603</sup>

Procuraremos examinar, por um lado, estas construções como um efeito de uma metodologia que se identifica a um exercício de pensamento crítico tornado possível pelos meios do cinema e do vídeo. Este pensamento constitui-se, de acordo com as palavras do próprio Godard, “como uma espécie de puzzle: é preciso procurar que peça se ajusta exactamente a determinada outra. É preciso induzir, tactear e deduzir. Mas, no final, apenas existe uma possibilidade de ajustamento, mesmo se para a des-

---

<sup>601</sup> Derrida, *Mal d'archive*, 34.

<sup>602</sup> A expressão é de Hans Belting em “Histoires d’images. Entretien Hans Belting, Anne-Marie Bonnet”, *Artpress - Le siècle de Jean-Luc Godard. Guide pour “Histoire(s) du Cinéma”*, Hors-série (Nov. 1998): 68.

<sup>603</sup> Cf. Jean-Luc Godard, Youssef Ishaghpour, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle. Dialogue*, (Tours: Farrago, 2000), 43.



cobrir é necessário experimentar varias combinações.”<sup>604</sup> Por outro lado, pretendemos examinar como é que estas construções permitem abordar as *Histoire(s)*..., de Godard, em termos de uma arqueologia do cinema, no sentido de Foucault. Com efeito, as *Histoire(s)*... supõem uma concepção de arquivo cinematográfico entendido não como uma matéria inerte ou ferramenta de constituição do passado, mas como materialidade documental que devemos pôr em obra, desenvolver a partir de dentro.<sup>605</sup> Colocando-se face ao rumor do século que o precede, Godard transforma o fluxo de imagens e de enunciados reunidos em elementos de um filme que os retrabalha, com o objectivo de produzir a “ficção de um arquivista”<sup>606</sup>, onde o cinema, a história e a subjectividade se confundem. Procuraremos mostrar, também, que o gesto arqueológico de Godard, inseparável das construções mencionadas acima, presume um certo nível de dissociação entre o discurso e a imagem, como meio realçar a história e as histórias armadilhadas nas imagens, e ao mesmo tempo de resistir contra a utilização das imagens para ilustrar as histórias ou comentar a História, a do cinema e a do século.

Uma das ideias centrais que atravessa as *Histoire(s) du Cinéma* é a de que o cinema teria sido uma ferramenta que não teria sabido preencher os seus deveres, ou seja, os que seriam próprios de um instrumento de pensamento. Segundo Godard, no início, ter-se-ia acreditado que o cinema se iria impor como um novo instrumento de conhecimento, um microscópio, um telescópio; no entanto, de acordo com o cineasta, rapidamente o cinema se viu impedido de desempenhar o seu papel: por causa da invenção do sonoro e do seu enorme sucesso popular, foi privilegiado o seu aspecto espectacular.

Ora, precisamente, nas *Histoire(s)*..., Godard convoca o cinema enquanto sujeito da sua própria história, restituindo-lhe as suas potências perdidas ou desperdiça-

---

<sup>604</sup> “Lutter sur deux fronts. Entretien avec Jacques Bontemps, Jean-Louis Comolli, Michel Delahaye et Jean Narboni,” in *Cahiers du Cinéma*, no.194 (octobre, 1967), retomado em Michael Witt, “Genèse d’une véritable histoire du cinéma,” in *Jean-Luc Godard. Documents*, coord. Nicole Brenez (Paris: Éditions Centre Georges Pompidou, 2006), 270.

<sup>605</sup> Cf. Michel Foucault, *L’Archéologie du savoir* (Paris: Éditions Gallimard, 1969), 14.

<sup>606</sup> A expressão é de Alain Badiou que a refere em “Le plus de voir. Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du Cinéma*”, *Artpress - Le siècle de Jean-Luc Godard. Guide pour “Histoire(s) du Cinéma”*, Hors-série (nov. 1998): 86.

das, as que lhe advêm pela montagem e que lhe permitem, a ele só, contar o que poderia ter sido, a partir daquilo que foi:

De forma surpreendente o filme podia contar-se a si próprio, de um modo diverso do de todas as outras artes, e apenas na montagem havia uma história ou tentativas de história que falavam a sua própria língua. Podemos colocar um Goya depois de um El Greco, e as duas imagens contam alguma coisa, sem necessidade de legenda (Jean-Luc Godard).

Nas *Histoire(s)*..., o cinema é concebido e posto em prática como uma ferramenta de problematização da relação entre o conhecimento visual e o conhecimento histórico. A que género de inteligibilidade histórica permite aceder o saber visual cinematográfico e o que faz a sua especificidade? A montagem? Uma inteligibilidade que implica uma redefinição da própria actividade histórica.

As *Histoire(s) du Cinéma*, de Godard, vão ao encontro do que Foucault procurava em *L'Archéologie du savoir* – uma maneira nova de fazer história, uma história que colocaria em evidência os acontecimentos, sem os submeter à linearidade de uma narração, e que diria o que está à beira de acontecer nas margens do nosso presente. Esta noção de margens é importante, na sequência do que diz Dork Zabunyan, em *Foucault va au cinéma*: que a razão pela qual Foucault não se teria interessado pelo cinema é justamente a que está na base das *Histoire(s)*...<sup>607</sup>

Com efeito, se considerarmos a ausência de uma reflexão sistemática, por parte de Foucault, sobre a essência do cinema, e sobre as suas formas de existência, nos artigos e textos onde este é referido pelo autor, podemos ser tentados a atribuí-la ao facto de, à época, o cinema não poder ser ainda objecto de um exame arqueológico, uma vez que não era possível, naquele momento de desenvolvimento e conquista da sua autonomia artística, dispor de um recuo temporal suficiente para descrever os arquivos que ele dá a ver e a escutar; já para o caso de Godard, e o momento em que enceta o seu projecto das *Histoire(s)*..., a longevidade, entretanto adquirida pela história do cinema, autoriza-lhe precisamente esse recuo. As *Histoire(s)*... partem não tanto de uma constatação de morte do cinema como da constatação de que alguma coisa chegou ao fim. Segundo Foucault uma das condições de possibilidade da própria em-

---

<sup>607</sup> Dork Zabunyan, “Ce que peut un film: Foucault et le savoir cinématographique,” in Patrice Maniglier, Dork Zabunyan, *Foucault va au cinéma* (Paris: Bayard Éditions, 2011), 33.

presa arqueológica prende-se com a distância adequada, suficientemente longínqua, que deve separar o arquivista da época que engendrou um determinado arquivo, de modo a poder descrever os seus efeitos e mutações:

A análise do arquivo comporta [...] uma região privilegiada: simultaneamente próxima de nós, mas diferente da nossa actualidade, é o limiar do tempo que rodeia o nosso presente, que sobre ele paira e que o indica na sua alteridade; é o que, fora de nós, nos delimita.<sup>608</sup>

É neste sentido que Godard está apto a explorar o cinema, mobilizando os filmes, mas também a pintura, os títulos e as citações de obras literárias: quantos enunciados e visibilidades no limite do nosso presente, e que o arquivista pode descrever precisamente por causa da existência desse limiar que nos separa do que já não somos: “A descrição do arquivo desenvolve as suas possibilidades [...] a partir dos discursos que precisamente deixaram de ser os nossos.”<sup>609</sup> É porque Godard, em função da situação que é a sua, pode conceber (na aurora do século XXI) o cinema como arte do século XIX realizada no século au XX,<sup>610</sup> e ao mesmo tempo como olho da história do século XX - duas das teses no centro das *Histoire(s)*... e que são articulações da mesma ideia, como lembra Bernard Eisenschitz<sup>611</sup> – que as *Histoire(s)*... podem constitui-lo, ao cinema, enquanto arquivo à espera de descrição, e reunir na experiência de que ele testemunha os traços dispersos de uma época: “de uma época que não é mais a nossa e que estamos à beira de deixar.”<sup>612</sup>

Assim, no capítulo 2A *Seul le cinéma*, aquando da entrevista com Serge Daney, em que se trata justamente da questão da enunciação do projecto das *Histoire(s)*..., do que quer dizer para o cinema constituir ele própria a sua história, a voz Godard ressoa como a de um fantasma, no vazio, e destaca-se da sua imagem no ecrã;

---

<sup>608</sup> Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir* (Paris: Éditions Gallimard, 1969), 172, citado por Dork Zabunyan, “Ce que peut un film: Foucault et le savoir cinématographique,” in Patrice Maniglier, Dork Zabunyan, *Foucault va au cinéma*, 33.

<sup>609</sup> Michel Foucault citado por Dork Zabunyan, *Ibid*, 34.

<sup>610</sup> “A única coisa que sobrevive a uma época tal e qual é a forma de arte que ela criou para si; nenhuma actividade se torna uma arte antes de a sua época ter terminado; a seguir essa arte desaparece.” (Hollis Frampton, 1971 – citado por Godard no episódio 4B das *Histoire(s)*...)

<sup>611</sup> Cf. Bernard Eisenschitz, “Une machine à montrer l’invisible. Conversation avec Bernard Eisenschitz à propos des *Histoire(s) du Cinéma*,” in *Cahiers du cinéma*, no. 529 (nov, 1998): 53.

<sup>612</sup> Michel Pote-Bonneville, *Michel Foucault – l'inquiétude de l'histoire* (Paris: PUF, 2004), 76, citado por Dork Zabunyan, “Ce que peut un film: Foucault et le savoir cinématographique,” in *Foucault va au cinéma*, 34.

o Godard da entrevista já entrou na história, e surge ali, ao mesmo tempo como o representante da Nova Vaga, personificando perante Daney a distância justa em relação ao cinema e à possibilidade de fazer a sua história: “Há evidentemente imensas razões que contribuem para que sejas tu que deves fazer esta história”, diz-lhe Daney. O crítico afirma exactamente que a ideia do cinema como a única forma de contar a história, de que fala Godard neste episódio, é indissociável da Nova Vaga, do facto de ela se ter dado conta, graças ao cinema, “de que fazia parte de uma história, e de ter querido saber qual era essa história.” Esta tomada de consciência e esta interrogação sobre a história apenas podiam ser feitas por alguém como Godard, que sabe que vem antes de alguma coisa e depois de alguma coisa. E isto reenvia à Nova vaga desde logo como um cinema de cinema – (mesmo se, naquele momento, o que os jovens turcos se preparavam para fazer, guiados por Henri Langlois, ou seja, já pelas histórias do cinema, fosse arrancar o cinema “à sua lenda académica mortífera para o expor aos recursos do Exterior”, como diz Alain Badiou.)<sup>613</sup>

A articulação privilegiada entre saber histórico e arquivo cinematográfico conduz Godard a afirmar o carácter excepcional da história do cinema, a única que “para se lembrar de si própria se pode servir dos modos da sua memória, das suas próprias imagens em movimento e sonoras”. Segundo Bernard Eisenschitz, Godard apelida, então, a história do cinema de “uma verdadeira história, a única, a verdadeira”, porque ele “estima que houve um erro até aí sobre o objecto e sobre a abordagem. Não que se tenha feito mal a história, mas não se fez a boa.”<sup>614</sup> Se o cinema mostra o passado, ele deve colocar a questão dos seus próprios meios, dos seus próprios métodos. Não se trata de fazer uma história cronológica, mas de produzir novos encadeamentos, que escapam às relações cronológicas de causa-efeito. Por exemplo, ao escapar a qualquer lógica de causalidade temporal, Godard, *La monnaie de l'absolu* (3A), mostra-nos o cinema como herdeiro do impressionismo, da arte moderna, colocando-nos em presença de Manet, e ao mesmo tempo, no seguimento, ao passar de Manet a Zola “com a sua máquina fotográfica”, e deste último a Nana e às co-produções com a UFA, de que *Quai des brumes* (Marcel Carné, 1938) foi a última, imediatamente

---

<sup>613</sup> Alain Badiou, “Le plus de voir. Jean-Luc Godard, Histoire(s) du Cinéma,” in *Artpress - Le siècle de Jean-Luc Godard. Guide pour “Histoire(s) du Cinéma”*, Hors-série (nov. 1998): 89.

<sup>614</sup> Cf. Bernard Eisenschitz, “Une machine à montrer l’invisible. Conversation avec Bernard Eisenschitz à propos des *Histoire(s) du Cinéma*”, 56.

proibida por Goebbels, ele mostra-nos o cinema como “instrumento do poder, que porá fim a essa arte moderna em Auschwitz.”<sup>615</sup>

Podemos dizer que Godard se coloca do lado da memória e se afasta da história profissional, entendida como restituição de uma historicidade relevando de uma explicação causal dos acontecimentos cinematográficos, à imagem do modelo da fábula cinematográfica, com a suas regras de representação das razões das acções, a sua ideia de progressão dramática como resultado do agenciamento de acções orientadas para fins, como diria Jacques Rancière. Godard procura reapoderar-se do cinema a partir da impossibilidade de o apreender enquanto objecto global, interrogando-se sobre que história é possível quando a sua apreensão como um todo se tornou impensável. É este o sentido de “todas as histórias”: para se dar uma multiplicidade de histórias, Godard liberta as imagens do cinema, seja das histórias que as aprisionam, seja de uma história mais geral que procuraria subsumi-las à forma coerente do conjunto de um período, ou ordená-las segundo uma ideia teleológica, uma ideia de mudança, de devir, entendida como a constituição ou evolução de uma identidade do cinema. Neste último caso, o da história tradicional, independentemente das instâncias consideradas - por exemplo, cinema mudo, sonoro, cinema italiano, neo-realismo, nova vaga, etc. -, a sua transformação é concebida e explicada no tempo cronológico, na passagem de um estado de coisas a outro. A memória, ao contrário, são processos que escapam a qualquer identificação; eles implicam uma comunicação transversal de elementos, voluntária ou involuntariamente convocados, que formam séries instáveis, onde, por exemplo, se pensarmos nas *Histoire(s)*..., extractos de um mesmo filme podem regressar várias vezes, designando a cada vez coisas diferentes consoante os encaadeamentos e associações em que são tomados. O que importa são as relações em mutação constante, que determinam que, a cada vez, nunca seja a mesma parte das imagens que retorna:

M. Matou! (1931) é simultaneamente o filme de Fritz Lang, a mão que escreve, a faca do carrasco associada à mão de Karajan e a Hitler a gesticular (1A – Toutes les histoires), mas mais além à verdade ao alcance da mão, ao pensamento que deve voltar a ser perigoso para o pensador (4A – Le contrôle de l’univers).<sup>616</sup>

---

<sup>615</sup> Ibid., 53.

<sup>616</sup> Ibid., 54.

O que importa são igualmente as montagens à distância, as correlações entre as descontinuidades em várias séries, ou co-variação de um conjunto de séries, impedindo a instauração de totalidades e categorias homogêneas, de continuidades e rupturas estáveis. Inversamente, cada série não esgota o acontecimento que ela torna visível e este pode retornar sob uma nova abordagem. Por exemplo, ideias que são recorrentes e que se repetem de episódio em episódio (como a do novo olhar cinematográfico, mencionada acima, aniquilado pela vertente “máquina de sonhos” do cinema, explorada seja por Hollywood, seja pelas propagandas fascistas e comunistas: assim, no episódio 1A, assistimos à constituição de um paralelismo entre a potência de Hollywood, enquanto fábrica de sonho e o comunismo, que encandeia posteriormente com um plano de Siegfried, dos *Nibelungen* (1924), “que conduz os tanques alemães sobre as paisagens do impressionismo”<sup>617</sup> - este mesmo plano aparece também mais à frente, no mesmo episódio, mas numa outra associação, para significar o esmagamento da Europa pelo cinema americano), são a cada vez retomadas através de séries diferentes, que por sua vez se ligam a outras séries. O modelo de funcionamento da memória permite a Godard compor, nas *Histoire(s)...*, várias séries sensíveis às descontinuidades, às rupturas, que lhe permitem abordar todo um sistema de *décalages* no arquivo dans l’archive. Elas contrariam toda a linearidade na descrição dos acontecimentos cinematográficos, na medida em que têm sobretudo em conta, como o sugere Bernard Eisenschitz, “aquele que escreve e ponto de onde escreve, o corpo da sua escrita”, já que reposam na memória de Jean-Luc Godard e nos traços que os filmes aí deixaram, constituindo, nos termos de Foucault, o cinema, o arquivo que lhe corresponde, como espaço de dispersão. As séries compostas por Godard nas *Histoire(s)...* são igualmente articulações, “associações, continuidades a várias vozes, que não existem na consciência dos outros” – elas são conquistadas pelo trabalho do pensamento, por intermédio da montagem, à instabilidade da memória, fazendo eco dos seus processos de repetição, das suas sobrevivências, retornos obsessivos, esquecimentos. “Elas são totalmente fabricadas, inventadas pelo olhar do historiador.”<sup>618</sup> É o sentido da frase de Oscar Wilde, “o trabalho do historiador é descrever o que não teve lugar”, que aparece no capítulo 2A inscrita sobre fotografias de Godard. Estas séries teste-

<sup>617</sup> A expressão é de Jacques Rancière, citado por B. Eisenschitz. Ibid., 53.

<sup>618</sup> Bernard Eisenschitz, Ibid, 56.

munham, pois, como diz Jacques Rancière, de uma história do cinema entendida como potência de fazer história, i.e., em que as imagens e os sons têm o poder de escrever a história, congedando as histórias e encadeando directamente com o exterior. Esta potência de encadeamento não é a do homogéneo, é precisamente a do heterogéneo e ela produz-se por conexão do que precedentemente havia sido desconectado.

619

Conectar um plano de um filme, com o título ou diálogo de um outro, uma frase de um romance, o *détache* de um quadro, o refrão de uma canção, uma fotografia de actualidade ou uma mensagem publicitária, é sempre organizar um choque, uma ruptura, uma descontinuidade e ao mesmo tempo construir um continuum.<sup>620</sup>

Por conseguinte, as séries importam seja pelas cesuras, descontinuidades, rupturas que fazem aparecer no interior da história ordinária, seja pela exibição de uma potência de contacto entre os acontecimentos que elas constituem.

Segundo Rancière, estes dois espaços, o dos choques e o do continuum, carregam o mesmo nome, o de história. A história é, então, duas coisas contraditórias: “a linha descontínua dos choques reveladores ou o continuum da co-presença. A ligação dos heterogéneos constrói e reflecte, ao mesmo tempo, um sentido de história que se desloca entre estes dois pólos.”<sup>621</sup> Assim, pelo efeito de identificação do cinema com a história do século XX - e graças à sua capacidade de extrair os acontecimentos das histórias e das causalidades onde eles se encarnam habitualmente, à sua capacidade de nos instalar nesse universo sem espessura, nesse “nevoeiro sem forma”, nesse “grande murmúrio anónimo dos discursos”, nas palavras de Foucault -, a ideia foucauldiana de arquivo, e a sua descrição, corresponde, nas *Histoire(s)*..., a um fundo disperso de acontecimentos, dificilmente visíveis: este manifesta-se seja como co-presença das imagens, das palavras e sons e da sua entre-expressão generalizada, seja como génese de configurações disjuntivas, e não ainda dadas, do ver e do falar, permitindo a emergência, lado a lado, de várias associações e arquitecturas exclusivas, que autorizam a transformação da nossa relação ao passado, libertando-o das continuidades e funções

---

<sup>619</sup> Cf. Jacques Rancière, “La phrase, l’image, l’histoire”, in *Le destin des images* (Paris: La Fabrique éditions, 2003), 65.

<sup>620</sup> Ibid, 70.

<sup>621</sup> Ibidem.

identificatórias que lhe são costumeiras. Isto conduz a um tipo de saber que não é mensurável, i.e., inserível numa linha evolutiva de causalidade, em que as mutações correspondem a transformações previsíveis de uma coisa noutra; ele é inseparável de uma concepção e prática da montagem entendida como relação triangular; o que quer dizer que, para Godard, como já foi abordado, a colisão de um termo com um outro não existe se não existir um terceiro termo. No que é já um lugar comum das leituras e do método de composição de Godard, a montagem aproxima duas realidades longínquas e faz nascer uma terceira imagem virtual resultante do seu encontro. Esta terceira imagem é, ao mesmo tempo, e retomando, sob outra forma, uma correspondência já exposta no capítulo precedente, o lugar do espectador, do historiador e do vídeo. Trata-se, para os três, de como re-colar as duas dimensões heterogêneas, o discurso de um lado, e a visibilidade do outro, que conquistaram uma autonomia própria, esvaziadas por Godard das suas antigas relações de referencialidade. Ora tal apenas pode ser feito no espaço da terceira imagem, esse não-lugar onde as relações entre dizível e visível não estão ainda fixas. Só então a potência do cinema de fazer história se torna possível de mostrar, porque não há forma pronta para a contar, mas esta depende do encontro das palavras e dos corpos, a partir de toda a espécie de trocas e combinações que é preciso examinar com um cuidado e atenção locais e refazer caso a caso.

No entanto, tal não se funda no arbitrário das aproximações, mas é fruto de um trabalho que não é mostrado, em que certos problemas sobre os quais Godard reflecte cinematograficamente há já bastante tempo, resultam na superfície das imagens e dos sons numa espécie de teoremas, como os que referenciámos atrás, cujos elementos podem parecer-nos aleatórios, mas em relação aos quais haveria uma leitura legítima esperada. Assim, há nesta obra um sentido que pode ser penetrado claramente, mas que implica uma decifração que pode ser intimidante, pois, como o mostra Patrice Maniglier, na aproximação que estabelece entre o cinema e a concepção de história e de acontecimento em Foucault, “as palavras e as coisas deixam de ser simples seres passivamente dados, para devirem energias, capturas, acções”, compondo jogos de palavras e associações de imagens de toda a espécie que separam o que está próximo,



e aproximam o que está afastado, “sem que nem umas nem outras tenham a garantia de encontrar o seu complementar.”<sup>622</sup>

Como o nota Alain Bergala,<sup>623</sup> os procedimentos videográficos explorados nos ensaios em vídeo dos anos setenta – a divisão do ecrã e a inscrição de letras sobre ele – *Six fois deux* -, a decomposição do movimento, os *ralentis* e os paralíticos – *France, tour, détour, deux enfants* - que estavam nesse momento ligados a uma interrogação sobre o que faz o vídeo ao cinema, sobre o que faz a especificidade do gesto videográfico – a sobreimpressão e a intermitência das imagens, às quais se acrescentam outras experimentações – por exemplo, a íris que se abre e fecha sobre as imagens - tornam-se nas *Histoire(s)*... o que permite um gesto meta-cinematográfico e de redenção do real através das imagens do cinema - salvar as imagens e os homens vítimas da história e do esquecimento (Walter Benjamin).<sup>624</sup> O vídeo oferece a Godard, pelas suas capacidades de mistura, a possibilidade de complexificar a aproximação entre os planos através de uma montagem vertical, interior ao plano, fazendo aparecer, desaparecer, entrelaçar-se e deslizar umas sob as outras, ideias, imagens, palavras, e permitindo esvaziar o sentido de planos de filmes, fotografias, quadros, citações, títulos, adoptados por Godard por entre os milhares que constituem o arquivo do cinema e da história de arte ocidental; tais capacidades de mixagem fazem com que o significado das imagens adquira uma nova consistência.

Contudo, este lado discursivo de procura da chave que permita descobrir os significados das ligações das imagens e das palavras, deve harmonizar-se com a emoção e, neste sentido, há uma outra forma de, enquanto espectadores, nos deixarmos envolver pelas *Histoire(s)*... - uma forma mais afectiva que se deixa impressionar pelos corpos e os seus gestos, aqueles adoptados por Godard, que figuram e incarnam as paixões humanas, um pouco à maneira de Warburg, e que nós sabemos reconhecer à medida que retornam com variações ao longo das *Histoire(s)*...

---

<sup>622</sup> Patrice Maniglier, “Version du présent: la métaphysique de l’événement selon Foucault éclairée par le cinéma,” in Patrice Maniglier, Dork Zabunyan, *Foucault va au cinéma*, 99.

<sup>623</sup> Cf. Alain Bergala, “Enfants: ralentir (*France tour détour deux enfants*)” e “L’Ange de l’Histoire,” in *Nul mieux que Godard* (Paris: Cahiers du Cinéma, 1999).

<sup>624</sup> Na sequência da exposição de Godard no Beaubourg, Cyril Neyrat refere-se a *The old Place* enquanto ala acrescentada às *Histoire(s)*: “Depois de ter filmado os sonhos e horrores do século XX, o cinema tornou-se um ‘velho lugar’, onde encontram refúgio todos os que ‘recusam o tempo, porque não querem desistir’. Ocorreu-lhe construir o seu próprio refúgio e aí acolher as imagens do passado.” Cyril Neyrat, “Un vieil endroit”, *Cahiers du Cinéma* (avril 2006): 11.

A disjunção dos corpos e da linguagem, que está na base das *Histoire(s)*..., tem como consequência tornar-nos livres seja para ensaiar ir ao encontro das leituras supostamente programadas de avanço, seja para nos deixarmos fascinar pelas imagens e pelos corpos não mais como agentes de um discurso, mas como suportes frágeis da irrupção de gestos e movimentos imperceptíveis e instáveis, retirados à sua significação habitual e mesmo ao seu papel significante. De novo, é graças ao vídeo, sobretudo por intermédio dos *ralentis*, que Godard consegue extrair dos corpos do passado do cinema devires puros, i.e., já não acções de um todo orgânico pré-dado, mas actos quaisquer cujo agenciamento conduz mesmo assim à constituição de um corpo, mas um corpo irresoluto no qual eles dão a impressão de estarem precariamente suspensos.



## CAPÍTULO V

### CONCLUSÃO

#### V. 1. Arquivo multimédia e (meta)políticas do cinema áudio-visual

Como abordámos no capítulo precedente, o Arquivo, enquanto poder que se dilui na internet, na televisão, etc., i.e., nas redes que gerem a regulação, tratamento e transmissão de informação, diz não só respeito ao estado factual do mundo, como subentende um princípio de dominação e controlo, colocando um problema à arte em geral, e ao cinema em particular, que a ele se devem arrancar, sob pena do desaparecimento da função estética e crítica das imagens, no fundo, a sua energia política.

Em jeito de conclusão, propomos sugerir a forma ensaio, na sua expressão filmica, como materialização cinematográfica contemporânea do que pode a disjunção do visual e do sonoro face ao poder do Arquivo multimédia, e da sua *tekné* cinematográfica. Com efeito, o Arquivo caracteriza-se por uma forma predominantemente audiovisual, cujos registos, possibilitados pelos novos automatismos electrónicos e digitais, visam a transmissão imediata, de modo a garantirem “a tele-existência contemporânea, esse estranho modo de vida *in absentia* dos indivíduos que religa uns aos outros os cordões umbilicais dos seus traços digitais.”<sup>625</sup>

Assim, a originalidade do cinema deixa de passar pela sua relação à “Natureza” (Deleuze), no sentido de continuarmos a acreditar num cinema dos traços, em que haveria de um lado a realidade, e do outro o documento, o traço deixado pela realidade na imagem (e, ainda, eventualmente, a ficção como elaboração interpretativa sobre o documento), para passar a ter de se definir por relação a um Arquivo Universal, a um arquivo de informação/comunicação; este exige uma outra relação ao documento, em que a sua abordagem se faz pelo espelho da ficção (não no sentido do género, mas no sentido da efabulação, tal como abordada precedentemente), do

---

<sup>625</sup> Catherine Perret, “Ciné-archives ou la mémoire cinéma”, in *Montrer les violences extrêmes*, sous la direction de Annette Becker et Octave Dubary (Paris: Creaphiséditions, 2012), 103.

comentário - um cinema dos traços, já mencionado atrás, dá lugar a um cinema-ensaio. De facto, o filme-ensaio tem tudo a ver com isto, com um trabalho sobre o documento, sobre imagens que não são em primeira mão ou que, mesmo quando o são, são concebidas como imagens em segundo grau.<sup>626</sup>

A condição contemporânea seria, pois, a do Arquivo, ou seja, a do documental: o real é o que se infere do traço deixado, e sem esse traço não há real - o real passou a ser inconcebível sem o seu registo. Por outro lado, o documento passou a ser, paradoxalmente, o que se anula na sua materialidade; enquanto mero sintoma da traçabilidade das existências, o seu lugar é o de imagem operante, ponto de vista subjectivo de uma imagem operatória ou operacional, que a transforma em signos de objectificação de identidades e existências.<sup>627</sup>

Por sua vez, a relação do cinema ao Arquivo é, como vimos, a de poder constituir-se como ferramenta privilegiada de exploração do documento na sua materialidade, entendida aqui nos termos de Foucault e da sua arqueologia (o documento como monumento). Permite, por exemplo, a partir de um trabalho como o de Harun Farocki, já analisado, dismitificar o documento, enquanto traço de uma origem. Se

---

<sup>626</sup> A obra televisiva de Rossellini, a que já nos referimos, pode ser lida à luz da noção de ensaio. O que ele pretendia produzir com séries como *A idade do ferro* (*L'età del ferro*, 1964) era da ordem do ensaio didáctico: “O filme repousa sobre efeitos de montagem que relevam da colagem (recurso às imagens de arquivo justapostas a imagens tiradas de filmes de ficção como o *Scipion L'Africain*, péplum italiano de Carmine Gallone) e que impõem ao espectador um olhar mais distanciado. Trata-se para o cineasta de chegar ao didactismo pela reciclagem de materiais diferentes: fragmentos de actualidades, filmes industriais de carácter publicitário, algumas cenas dos seus próprios filmes nomeadamente *Paisà*. Todos estes materiais, combinados às novas imagens rodadas por Rossellini para a série, participam na elaboração de um discurso próprio cujo objectivo é fazer passar certas ideias junto do espectador. A utilização da montagem demonstra que, no cinema de Rossellini, as imagens individuais começaram já a tornar-se secundárias. O cineasta inventa o filme-ensaio, onde o que importa é a procura da imagem essencial. Quando Rossellini filma *A Idade do ferro*, está mais interessado nas ideias do que na sua materialização cinematográfica, i.e., na montagem do que na rodagem, na *démarche* ensaística do que na documentarista, na modernidade audiovisual do que na modernidade cinematográfica.” José Moure, “Essai de définition de l'essai au cinéma”, in *L'Essai et le Cinéma*, ed. Suzanne Liandrat-Guigues et Murielle Gagnebin (Paris: Éditions Champ Vallon, 2004), 30-31.

<sup>627</sup> Como mostra Catherine Perret a propósito de Harun Farocki, “sem traço, não há real”; segundo a autora, é o que pretende comprovar “a queimadura de Farocki sobre o seu braço, em *Inextinguishable fire* (1969)”: caso não houvesse câmara para o registar, haveria sempre o corpo do artista que guardaria a marca da queimadura, “sinal de que o real se infere do seu traço, também naquilo que tem de traumático: ele é o que por definição se registou, aquilo que, porque foi registado, se inscreve por contacto com o corpo, o que não pode ser elaborado, apagado pela sua representação.” Farocki procura mensurar as consequências “do *a priori* estético, que decorre dos novos modos de registo, que quer que hoje o que seja registável em direito o seja ou, então, deixe de existir. Tal é a condição documental e imaginária com a qual o gesto artístico deve medir forças, pelo menos aquele que se concebia como confronto crítico contra a esteticização da política.” Catherine Perret, “Politique de l'archive et rhétorique des images”. *Critique : À quoi pense l'art contemporain ?* n° 759-760 (2010): 696.

Farocki opta por trabalhar privilegiadamente “as imagens operatórias, imagens que intervêm numa operação técnica, imagens que não visam restituir uma realidade”, é segundo ele, “por repugnância pela metalinguagem, pela prática de remitologização do quotidiano, de proliferação de imagens que apenas visam confirmar o mundo tal como ele é.” <sup>628</sup>

Segundo Perret, a contrapartida política desta repugnância é a seguinte: “o documento não é inscrito por nenhum ‘arquivo’ prévio.” <sup>629</sup> Daqui decorre a ideia acima de que é preciso dismistificar o documento como traço de uma origem (no sentido de Barthes, em que este refere a existência de uma linguagem objecto a que não teríamos acesso e de uma metalinguagem, nosso único acesso ao objecto), i.e., “supondo que o real é o real registado, este registo não corresponde a uma inscrição” <sup>630</sup> - mostrar isto é um trabalho que é da ordem do contra-arquivo, como assinalámos. No caso das imagens fotográficas, tal prende-se com o facto de os olhos já não reconhecerem o intervalo ontológico, detectado por Benjamin, entre o registo e a reprodução, ao ponto de acreditarmos que a imagem reproduz o real, tal como o aparelho óptico reproduz a visão (ou seja, já não reconhecemos o intervalo produzido pelo processo de produção entre a temporalidade do real e a da imagem inscrita, a que será vista *a posteriori*). No caso das imagens numéricas, tal deve-se ao facto de o olho, dada a transmissão daquelas em tempo real, não detectar a distância entre imagens operatórias e imagens operantes (ou seja, não identificar o intervalo ontológico entre registo e inscrição: as imagens são registadas, mas não visam a inscrição - as operatórias visam controlar um processo, e não se inscrevem; as operantes visam ser transmitidas em tempo real, mais do que inscritas). “As primeiras localizam. Supõem e, nesse sentido, subjectivizam o que designam *hic et nunc*. Relevam do cálculo.” São imagens tomadas de uma posição que não pode ser ocupada por uma pessoa real. São sujeitos-imagens que não vêem. Imagens estratégicas dirigidas a nós. “São cegas, são *repérages* destinadas a ver e vigiar ou controlar um processo, e em geral não são para ver e não são vistas” (daí a ideia de subjectivarem o que designam. “São apagadas e o seu suporte reutilizado. Documentam, sem fazer arquivo.” Isto porque o arquivo,

---

<sup>628</sup> Harun Farocki, “La guerre trouve toujours un moyen”, in *HF/RG [Harun Farocki/Rodney Graham]* (Paris: Black Jack Éditions, 2009), 95-96.

<sup>629</sup> Perret, “Politique de l’archive et rhétorique des images”, 697.

<sup>630</sup> Ibidem.

como vimos com Derrida, em *Mal d'archive*, “depende de um lugar exterior que assegure a possibilidade de memorização, repetição, reprodução ou reimpressão”); “as outras ‘recordam’: elas deslocam e figuram na língua da memória, i.e., implicam uma retórica.”<sup>631</sup>

Farocki analisa, em relação a estes dois tipos de documentos, as técnicas de registos que supõem e a violência específica que implicam a partir das suas lógicas de funcionamento (uma que se organiza em função do par próximo/longínquo, e a outra, do par pertinência/negação). O seu ponto de vista é o do “artista que procura pensar estes registos, que não têm lugar.”<sup>632</sup> Por razões diversas, podemos reconhecer, de facto, em ambos os tipos de imagem - pensemos nas fotografias áreas de Auschwitz, que analisámos no capítulo precedente -, documentos não inscritos por nenhum arquivo prévio, e que é preciso revelar no seu estatuto de documentos; mas, mais uma vez, esse estatuto não é o do reenvio para a causa dos respectivos registos, para o poder que os motivou, como se o estatuto de documento fosse inferido a partir dessa origem (i.e., o reenvio do traço a uma origem é o que está na base da ideia e da prática do Arquivo, segundo Derrida, que lhe opõe a ideia de traço como diferimento em relação à origem), mas sim o de o constituir, precisamente, a partir do diferimento em relação a ela. É, pois, na errância dos traços que o documento se constitui, e o gesto artístico é o que permite esta deslocação e o que faz finalmente aparecer o valor documental destes registos, para lhes conferir um lugar, um lugar de aparecimento separado da sua fonte, “destacado do poder que as produz, para visar e destruir o seu alvo.”<sup>633</sup>

Um lugar sem lugar que designa a causa do registo, i.e., o poder que regista sem, contudo, constituir esse poder em "origem", em mestre das imagens, em lei do seu retorno implacável. Se concordarmos que o que subentende uma política da imagem é o fazer aparecer o valor documental destes registos, e se não há aparição possível sem lugar, este não deve fundar em direito a localização operada pelo registo. Deve, ao contrário, fazê-la diferir. Fazê-la ver noutro sítio e segundo outra temporalidade. Deve fazê-la acontecer num espaço-tempo fictício, de que a montagem é um dos nomes modernos. E revelar a sua causa pelo que é, uma ficção operante. A montagem reflecte sobre o que reinscreve, e neste movimento de retorno figura-o como *topos*. A

---

<sup>631</sup> Cf. Perret, *Ibid.*, 697-98.

<sup>632</sup> *Ibid.*, 700.

<sup>633</sup> *Ibidem*.

montagem tornou-se o nome de uma reinscrição tópica cujo modelo tradicional é a figura (e o modelo moderno o figural).<sup>634</sup>

Com efeito, a figura no sentido clássico, é o que substitui uma expressão por outra para intensificar a potência. Ou seja, isto é possível porque existia uma relação de conveniência entre o termo próprio e o termo figurado (por exemplo, como exemplifica Rancière, entre a águia e a majestade e o leão e a coragem). Estamos perante um deslocamento figural unificado e regulado por um regime de semelhança, o regime de representação ou a imagem do pensamento clássica. Com a modernidade, a figura adquire um novo estatuto. A figura deixa de ser alguma coisa, ou expressão, que vem no lugar de outra, para passar a ser o resultado de uma heterogénese, em sentido deleuziano. Trata-se de reconhecer o problema da figurabilidade, no sentido da sua abertura, da abertura dos possíveis, a partir de todas as trocas, conversões, entre as formas visuais e as formas discursivas. Não as fórmulas da figurabilidade, os clichés (ou seja, a reductibilidade, o empobrecimento dos possíveis, no sentido de algo que procura uma conclusão), mas a sua desprogramação, no sentido benjaminiano de “O Autor como produtor”<sup>635</sup> (i.e., a ultrapassagem da barreira entre escrita e imagem, discurso e figura, como uma forma de ultrapassar uma das barreiras da burguesia: assim, segundo Benjamin, o que se espera do fotógrafo é a capacidade de dar à sua fotografia uma legenda que lhe dê um valor e uso revolucionário. De um escritor espera-se o movimento inverso: W. G. Sebald poderia ser um feliz exemplo contemporâneo desta procura de imagens visuais para as imagens escritas). Vimos no cinema como isto se passava, para os casos de Eisenstein e Godard, através da leitura de Deleuze. Se podemos falar de deslocação e reinscrição de um *topos* por outro, é no sentido em que o modelo da montagem moderna apaga o velho *topos*, a figura no sentido clássico, através do trabalho figural sobre o interstício, entre o ver e o falar, no interior do próprio ver e do próprio falar.

---

<sup>634</sup> Ibidem.

<sup>635</sup> Cf. Walter Benjamin, “L’Auteur comme producteur”, in *Essais sur Brecht*, 122-144, trad. P. Ivernel, (1934; rééd. Paris: La Fabrique Éditions, 2003), 134-35.



## V. 2. O filme ensaio e o contra-arquivo

André Bazin, quando escreve sobre *Lettre de Sibérie* de Chris Marker <sup>636</sup>, refere-se precisamente a uma nova forma de montagem, uma “montagem horizontal”, “da orelha ao olho”, que reconhece como sendo extensível a todo um cinema francês pós-libertação: “a imagem, aqui, não reenvia (necessariamente) ao que a precede ou sucede imediatamente, mas, por assim dizer, lateralmente ao que nela é dito (no comentário). A articulação dos dois planos já não serve para completar a enunciação, mas para a baralhar através do excesso de significações.” <sup>637</sup>

Ao mesmo tempo, esta nova entidade audiovisual tornada possível pela montagem horizontal, que tem na “beleza sonora” uma componente fundamental do filme, e na linguagem verbal um intérprete destacado do pensamento, permite-lhe classificar *Lettre de Sibérie* como “um ensaio documentado”.

Da mesma forma que nos interessa propor a forma ensaio como concretização actual da imagem audiovisual, tal como concebida por Deleuze, podemos inversamente ver numa obra como *Lettre de Sibérie*, seguindo a sugestão de Christa Blümlinger, e dada a relevância do texto literário como ponto de partida do trabalho fílmico, uma antecipação do cinema moderno e do novo uso do falado que o caracteriza, o seu funcionamento disjuntivo entre o ver e o falar, tal como vimos que Deleuze o identifica a partir de realizadores como Duras, os Straub ou Godard.

O cinema moderno, como explicitámos, corresponde à emergência de uma imagem do pensamento, que substitui as metáforas e metonímias características do encadeamento clássico e do seu funcionamento por associação de imagens, pelo interstício figural, pela disjunção do ver e do falar. Uma sequência central de *Lettre de Sibérie* exhibe o modo e funcionamento da montagem clássica: a mesma cena é repetida três vezes e, a cada vez, é-lhe associado um comentário diferente - desde a

---

<sup>636</sup> Cf. André Bazin, “Chris Marker. *Lettre de Sibérie*”, in *Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague (1945-1958)*, 179-181 (Paris: Cahiers du Cinéma, 1983).

<sup>637</sup> Christa Blümlinger, “Lire entre les images”, in *L’Essai et le Cinéma*, ed. Suzanne Liandrat-Guigues et Murielle Gagnebin (Paris: Éditions Champ Vallon, 2004), 52.

voz *off* do narrador pretensamente objectiva e neutral até ao comentário comunista ortodoxo; tal permite ao espectador “avaliar a filtragem operada pelo texto falado sobre as significações da imagem.”<sup>638</sup>

Esta evidência de como se processa a construção de figuras pela montagem clássica, através desta análise cinematográfica da relação da voz *off* com a imagem (à semelhança da análise que dela fazem Deleuze e Bonitzer), é ao mesmo tempo uma forma de tornar “a dúvida” e a ambiguidade “o pivot de uma relação contrapunctica entre o som e a imagem”, característica dos *topoi* modernos e do figural, tal como decorrem do interstício entre o ver e o falar. “Remetem não só em causa a ideia de uma reprodução pretensamente objectiva de um fragmento do real, como levam conscientemente o fotográfico ao seu limite, à fronteira do imaginário e do não representável. Por outro lado, os interstícios consumados por tais reagenciamentos abrem o espaço onde se desenrola o indecível, o não evocável, o inconciliável ou o impossível”<sup>639</sup>, i.e. o pensamento do exterior.<sup>640</sup>

O filme ensaio tem algo de “provocador, de destruidor: resiste à deriva das imagens documentais na direcção do pitoresco ou do espectacular, colocando em dúvida a unicidade da fotografia.”<sup>641</sup> O filme ensaio consegue isto, graças a uma “montagem de orelha a olho”, que conduz a banda-imagem e a banda-som, o texto icónico e o texto literário, numa relação de articulação e disjunção em que ambos se colocam em causa mutuamente. O espectador é, assim, implicado num discurso fil-

---

<sup>638</sup> Ibidem.

<sup>639</sup> Cf. Blümlinger, 53.

<sup>640</sup> O ensaio filmico seria uma hipótese de materialização do pensamento do exterior, com “as suas duas faces dissimétricas, não totalizáveis (...), a de um exterior mais longínquo que todo o exterior, e a de um interior mais profundo que todo o interior...” “Este exterior, mais longínquo que todo o mundo exterior, está também mais próximo que todo o mundo interior. Ora não é este o sinal que o pensamento se afecta a si próprio, ao descobrir o exterior como o seu próprio impensado?” Ou seja, o interstício que separa o aqui de onde se eleva e ao qual se arranca uma palavra musical e o ali onde o visível se recobre e se escapa, no fundo, a imagem áudio-visual, que caracteriza o ensaio, ela própria tomada de dilaceramento, espelha o pensamento do exterior, inacabado, não totalizante, e as suas duas faces dissimétricas. O interstício, que na imagem tempo possui vários nomes, corresponde a um confronto particular com o exterior, quando o pensamento, passando no interstício, conquista a capacidade de se elevar ao seu uso superior, e contra-efectuar o intolerável (i.e., o exterior) e fazer com que ele se desdobre em resistência (Zabunyan, *Voir, parler, penser au risque du cinéma*, 291). O impensado, ou o pensamento que descobre o seu uso superior, define-se como o limite comum ao ver e ao falar. É aqui que o intolerável se dobra e satisfaz a exigência ética (e política) de devolver a crença no mundo, mencionada por Deleuze (é ao desdobrar-se que se transforma em impossível, irreconciliável – ou seja, num reverso de resistência, etc... em função dos realizadores)... Cf. Zabunyan, Ibid., 300.

<sup>641</sup> Blümlinger, 53.

mico caracterizado por confrontos dinâmicos e uma progressão sinuosa do som e da imagem, impeditivos da sua associação inconsciente. “Não se trata somente das ligações entre o que é dito em off e o que é visto, mas de transformações que afectam simultaneamente a imagem e a linguagem, e que devem ser pensadas na relação de uma à outra, enquanto matérias (...) O visual torna-se um complexo áudio-visual”, porque “o filme ensaio parte justamente da justaposição de duas vias largamente independentes, o sistema significante constitui-se na interacção destas duas realidades como irrupção de uma terceira realidade: assim são traçadas imagens legíveis ou mentais, figuras de pensamento que desmontam os sistemas de percepção convencionais. No filme ensaio a visão radical e o trabalho conceptual aliam-se num processo dialéctico.”<sup>642</sup>

Esta estética das articulações e disjunções do ver e do falar, das correspondências entre estas duas faculdades, no fundo uma estética do interstício figural, não é sem evocar a alegoria e a fragmentação alegórica benjaminiana a que aludimos no primeiro capítulo. “O objecto tocado pela intenção alegórica é simultaneamente estilhaçado e conservado. A alegoria agarra-se às ruínas. Ela oferece a imagem da desordem congelada.”<sup>643</sup> No entanto, ao contrário da alegoria, que oferece das ruínas a que se dedica uma imagem cristalizada, a fragmentação alegórica, que Benjamin prefere à alegoria, suporta a ideia de um movimento infinito entre a figura e o discurso, que nunca se chegam a reunir numa imagem total. Ora, a imagem tornada áudio-visual é isto mesmo: um perpétuo ir e vir entre discurso e figura que caracteriza o pensamento, não o pensamento da reconhecimento, como vimos com Deleuze, mas um pensamento do exterior, não dado, e que se visa a totalidade não chega a atingi-la, e de cuja imagem poderíamos aproximar a ideia de ensaio<sup>644</sup>: o ensaio como *fingere*, modelar, moldar, procurar a figura (é interessante verificar que ensaio e figura têm a mesma origem etimológica. No primeiro capítulo aludimos brevemente à etimologia de figura como *fingere*).

O ensaísta é um alegorista, no sentido em que se apropria de fragmentos e ruínas para os reunir numa estrutura híbrida, para além das divisões entre ficção e

---

<sup>642</sup> Blümlinger 54.

<sup>643</sup> Ibid., 61.

<sup>644</sup> Cf. Cyril Neyrat, “L’essai à la limite de la terre et de l’eau”, in *L’Essai et le Cinéma*, ed. Suzanne Liandrat-Guigues et Murielle Gagnebin (Paris: Éditions Champ Vallon, 2004), 169.

documentário. O próprio do cinema, da ideia de cinema, segundo Rancière é o apagamento da distinção entre ficção e documentário, por um lado, e sensível e espiritual, do outro. O próprio do cinema seria, pois, o ensaio, ou seja, esses momentos em que pensamento e matéria sensível se confundem um no outro: a forma que pensa contra o pensamento que forma, como atributo dos maus filmes. Neste sentido, podemos falar de um prolongamento da “Nova Analítica da Imagem”, referida por Deleuze para o cinema moderno, baseada na deslocação e reencadeamento das imagens que o filme ensaio reflecte. Isto equivale a tomar posição contra as formas, códigos e modos de leitura convencional, a metalinguagem, de que se alimenta o cinema narrativo e toda uma cultura audiovisual que assenta precisamente na diferença entre documentário e ficção. O ensaio permite, precisamente, transcender esta barreira, a barreira entre a realidade e a ficção, pois, como vimos, os documentos são tratados desde logo como imagens, imbuídas de uma retórica e não pura e simplesmente como traços da realidade, espelhando a ultrapassagem benjaminiana entre imagem e escrita (que permite igualmente pôr em causa a separação entre autor e leitor - a “nova analítica da imagem” deleuziana vai, aliás, neste sentido - ela permite designar a tradição do cinema moderno e o esforço de memória e imaginação, i.e., de leitura, que exige ao espectador <sup>645</sup>).

As práticas cinematográficas contemporâneas de carácter ensaístico reiteram um certo uso moderno da disjunção entre os actos de palavra e a imagem, configurando exercícios de exploração do real assentes no jogo de dissociação entre a paisagem e a palavra, a voz e o texto, que se lhe sobrepõe; através deles evidenciam, por um lado, que da incomensurabilidade das duas imagens nasce uma dialéctica entre exterior e interior, geografia e memória, agora e outrora, da qual depende a possibilidade de o cinema tornar sensível a espessura temporal dos lugares, as suas história(s) – de luta, de resistência, etc. - imperceptíveis, esquecidos, ou negligenciados; e por outro, que o ensaio vai ao encontro de uma concepção do cinema como fer-

---

<sup>645</sup> Como vimos no capítulo anterior, “a imagem visual no cinema moderno não é, como em Eisenstein, uma imagem lida, que a música orienta num sentido definido, irreversível; também não é uma imagem, como no início do falado, em que a palavra era vista em função da imagem; é uma imagem que revela uma nova legibilidade das coisas, ao mesmo tempo que o acto de palavra se torna autónomo. A imagem arqueológica é ao mesmo tempo lida e vista, na medida em que ela rompe o encadeamento que uma narração clássica pretendia produzir por si própria. A leitura torna-se uma função do olho, uma percepção de percepção, que só atinge a percepção através do seu contrário: imaginação, memória, saber. Isto é a ‘Nova Analítica da Imagem’.” Blümlinger, *Ibid.*, 61.

ramenta arqueológica, no sentido de Foucault, ao evocar essa outra dissociação entre enunciados e visibilidades, diagnosticada por Deleuze na obra de Foucault, e explorada por sua conta nos livros de cinema, simultaneamente essencial para a definição de arquivo em Foucault, e para responder à pergunta de Heidegger: “O que chamamos nós pensar?”, cuja resposta passa por um pensamento que se encontra entre o ver e o falar, como o mostram os esforços de Foucault para conceber o arquivo como audiovisual, i.e., constituído pelas duas faces do saber, o inteligível e o visível, o conceito e o quadro.

Construir figuras a um nível propriamente figural, significaria, então, paradoxalmente construir figuras a um nível literal, no sentido deleuziano, em que as coisas, objectos, pessoas, deixam de valer por uma realidade suposta preexistente – as coisas e qualidades como temos o hábito de as perceber e reconhecer, para serem constituídas por apagamento, i.e., afastando-se do seu sentido empírico. Estamos, mais uma vez, próximos da arqueologia de Foucault, mas também do que Deleuze quer dizer quando refere que Foucault é um grande pintor, no sentido em que os quadros de Foucault descrevem as visibilidades, não reenviando-as ao objecto como ao referente, mas apreendendo pela escrita as linhas de luz, que constituem, para a nossa percepção, as suas condições de possibilidade. Abrir as qualidades, coisas e objectos e extrair as visibilidades próprias a cada estrato, de tal modo que, para apreender a parte visual do arquivo, é necessário elevar-se do condicionado – o objecto tal como ele se dá a ver - à condição (o regime de luz que faz com que em determinado momento o vejamos de tal ou tal maneira).<sup>646</sup>

A nova era da reproducibilidade técnica a que alude Benjamin marca uma nova relação estética às imagens, que decorre do seu novo modo de produção automático. Não só as imagens da arte perdem a sua aura, como potencialmente todo o mundo e a sua história passaram a estar na mira das câmaras fotográficas e cinematográficas, mais recentemente videográficas, entretanto responsáveis pela duplicação daqueles ao longo de todo o século XX. Com o digital, o arquivo atinge a sua dimensão ilimitada actual, em que praticamente apenas tem existência o que acede à exteriorização e registo audio-visual (incluindo o que é da ordem da existência local, par-

---

<sup>646</sup> Cf. Dork Zabunyan, *Les cinémas de Gilles Deleuze*, 60-61 e 95-97; Cf. Gilles Deleuze, *L'Image-Temps*, 63-64.

ticular, doméstica). Tudo o que aconteceu em termos de passado recente e em termos de presente mede-se pela entrada no Arquivo, a partir de imagens diversas, mas sobretudo audio-visuais, em movimento. Por serem uma duplicação do movimento da vida, no seu desenrolar temporal, estabelecem uma relação imediata com o real, que no entanto a sua condição arquivística não deixa de contrariar.

O movimento das imagens de arquivo em vez de ser um índice do real, converte-se no desvelamento dessa realidade: o que no registo imediato (o que vai idealmente da rotação ao ecrã) é índice de realismo (o registo das relações espaço-temporais certas, segundo Bazin), no Arquivo é já outra coisa: (...) aponta para uma reificação da sua intrínseca visualidade primária.<sup>647</sup>

Esta duplicação da visualidade do mundo corresponde a uma exteriorização da memória colectiva e individual que, entretanto, tem como contraponto paradoxal a produção de um sujeito amnésico, que existe em função dos seus traços digitais. Ao mesmo tempo esses traços digitais revelam que o Arquivo se estende a todos os campos do humano e é a própria psique que se trata agora de reproduzir. Não só o fluxo de imagens vitais deixou de ser fugaz para se converter em coisa audiovisual, como as acções devêm funções de programas que visam o Arquivo, ou seja, um registo dos traços humanos do qual passou a depender, e do qual depende cada vez mais, a nossa existência, no modo como se comunica, e entra em relação, com as existências dos outros.

Se o cinema tem algum papel aqui é pela possibilidade, encarnada de uma forma paradigmática pelo filme ensaio, de retornar aos registos, aos documentos, ou de os fazer retornar para os abrir ao pensamento, um pensamento de carácter audiovisual. Ou seja, o cinema em geral, o filme ensaio em particular, permite evidenciar que a separação entre um real existencial e o Arquivo, com a sua nova ordem audiovisual, é uma separação inútil. Permite reflectir sobre a questão do realismo tendo como referência o reencantamento e redescoberta do mundo iniciado com a fotografia. Isto é, o filme ensaio procura traduzir a necessidade de um pensamento audiovisual à altura desta nova episteme, em que o véu reproduzido do mundo audiovisual origina um tipo de mentalidade figural que tem de ser gerida e de que o pensamento

---

<sup>647</sup> Josep Maria Català, “Las Cenizas de Pasolini y el archivo que piensa”, in *La forma qui piensa. Tentativas en torno al Ciné-ensayo* (Navarra: Punto de Vista, 2007), 101. Cf. Pier Paolo Pasolini, *Empirismo Herege*, trad. Miguel Serras Pereira (Lisboa: Assírio e Alvim, 1982), 167.

discursivo deixa de ser capaz de dar conta. O trabalho ensaístico corresponderia precisamente a esta ultrapassagem da informação, para dela extrair um acto de palavra puro e, ao mesmo tempo, ultrapassar as camadas visuais para chegar lá onde o tempo faz ver o espaço estratigráfico, no sentido de dar a possibilidade de penetrar arqueologicamente na imagem enquanto documento, para ir ao encontro das perguntas que a excedem – qual é a fonte, qual é o destinatário? (Deleuze).<sup>648</sup> O filme ensaio ao colocar estas perguntas está de algum modo a responder à exteriorização tecnológica contemporânea dos sujeitos, esmagados pelos seus traços e pela sua identidade programada. A esta ausência dos sujeitos a si próprios, simultaneamente apagados e disseminados pelos seus traços, o ensaio pode responder com “o apagamento do apagamento” (Perret), ao permitir a reescrita e retoma dos seus traços materiais, enquanto traços do próprio pensamento.

O mundo é um arquivo, ou um reservatório de signos indissociáveis de uma *tekné* cinematográfica e audiovisual. “Como o cinema reproduz a realidade, acaba por conduzir ao estudo da realidade: Mas de um modo novo e especial, como se a realidade tivesse sido descoberta através da sua reprodução e alguns dos seus mecanismos expressivos se tivessem tornado evidentes apenas nesta nova situação reflectida.”<sup>649</sup>

A realidade cinematográfica, a realidade reproduzida pelas imagens é portanto a realidade estudada, pensada, expressa: não só material de memória, mas essencialmente material de arquivo no pleno sentido da palavra. Por isso o cinema de ensaio é sempre um cinema de arquivo, que utiliza a realidade não através da sua simples representação, mas através do movimento que supõe tê-la convertido em imagem.

O Filme ensaio compõe um território que, se recorre aos documentos, os encara, não como ruínas que guardam os restos de passados radiosos, que é preciso preservar na relação a esta origem mítica, e sim como fragmentos que integram uma nova construção. Esta aponta para a ideia de totalidade, mas para lhe escapar permanentemente, diluindo-se numa multiplicidade de formas que se combinam numa

---

<sup>648</sup> “Ora, ultrapassar a informação faz-se de duas formas, na direcção de duas questões: *qual é a fonte, e qual é o destinatário?* São as duas questões da pedagogia godardiana. A informática não responde nem a uma, nem a outra, porque a fonte de informação não é uma informação, do mesmo modo que não o é o destinatário.” Deleuze, *L’Image-Temps. Cinéma 2*, 353.

<sup>649</sup> Pier Paolo Pasolini, “A língua escrita da realidade”, in *Empirismo Hereje*, trad. M. Serras Pereira. (1972; reed., Lisboa: Assírio e Alvim, 1982).

estrutura híbrida. Neste sentido, é difícil chegar a critérios ou parâmetros estáveis que permitam identificar o filme ensaio e uniformizá-lo enquanto género.

Ora, é precisamente este carácter efêmero, provisório, incompleto, dos seus enunciados, que torna o filme ensaio adequado à exploração do Arquivo, permitindo-lhe penetrar nos seus vários estratos e circuitos rizomáticos e contrariar o impulso totalitário que o funda.

“Se considerarmos o filme-ensaio como um modo cinematográfico que tem a característica de nascer e de se desenvolver como uma ruína, ou seja, não como o resultado negativo de um processo de decadência, mas como uma forma estética, que poderíamos denominar de maneira inacabada, a questão do arquivo no seio do ensaísmo ganha nova relevância.”<sup>650</sup>

O pensar do cinema ensaio é uma maneira inacabada, no sentido de um pensamento que não é centrado e homogéneo, ao mesmo tempo que se alimenta do rumor do Arquivo, dos seus sons e imagens, das suas palavras e imagens. Ou, quando não se alimenta directamente de arquivos, utiliza as imagens como se fossem de arquivo. Apesar das diferenças, o que nos interessa aqui é o que é comum, o ponto de vista reflexivo sobre as imagens ou as imagens entendidas como meio e matéria de pensamento, que faz com que elas sejam consideradas desde logo em segundo grau - ou melhor, sejam entendidas como signos, i.e, imagens (vivências) deslocadas daquela relação imediata que alguma vez mantiveram com a realidade - deslocação da realidade para a realidade fílmica.

Um autor e cineasta como Hartmut Bitomsky tem uma concepção do cinema e do trabalho com as imagens que é particularmente relevante para compreender este movimento de deslocação a que nos referimos. Tal como torna particularmente evidente a sua Antologia sobre o cinema, conjunto de uma série de três filmes - *Das Kino und der Tod/O cinema e a morte* (1988); *Kino Flachen Bunker/Cinema superficies bunker* (1991); *Das Kino und der Wind und die Photographie/O cinema e o vento e a fotografia* (1991) - onde se deixa questionar, interpelar, pelas imagens da História do cinema, usando os meios do próprio cinema (a certa altura, por intermédio do vídeo),

---

<sup>650</sup> Català, “Las Cenizas de Pasolini y el archivo que piensa”, 98.



como ferramentas arqueológicas para a sua análise e decomposição.<sup>651</sup> Com efeito, todo o seu trabalho de cineasta constitui uma interrogação sobre o que nos dizem as imagens e o que podemos nós dizer sobre elas. No seu texto, “The documentary world”<sup>652</sup>, evidencia, referindo-se a Claude Lévi-Strauss, o carácter essencial deste diálogo com as imagens, diálogo com o material e diálogo com a realidade, com o mundo, como forma de explicar o seu entendimento do que é fazer um filme documental - termo que, na realidade, prefere ao de ensaio, muitas vezes usado para classificar os seus filmes. As imagens, para Bitomsky, não são um mero material objectivo intocado pelo processo de visionamento. São ao invés o produto de uma interacção entre o visível e a imaginação do realizador ou do espectador. É assim que a noção de *readymade* emerge como crucial para compreender o modo como Bitomsky trabalha e concebe a sua própria prática cinematográfica. Permite-lhe descrever não só o material de arquivo que usa nos seus filmes, como o seu próprio material original, entendido como uma citação da realidade, na medida em que, para o realizador, fabricar uma imagem significa arrancar o tema, o motivo, ao seu contexto e criá-lo de novo. Esta consciência da actividade de filmagem como produzindo futuro material de arquivo relaciona-se com as escolhas temáticas e formais em filmes como *Reichautobahn*, *The VW complex*, *The B’52*, em que Bitomsky filma ou lida com imagens de objectos, como o carro, a auto-estrada ou o bombardeiro B’52. Por exemplo, em *B’52*, o escultor que aparece diz que está interessado em peças que ganham vida depois de partidas, de destruídas, que tudo pode ser usado uma segunda vez: “O que é reciclar? É retomar o material, encontrar-lhe uma segunda função, dar-lhe uma nova forma, assegurar uma nova pertença.” Trata-se de uma definição exacta do trabalho cinematográfico de Bitomsky, mas pode ser igualmente aplicada para descrever os procedimentos usualmente mobilizados no campo do filme ensaio. Com

---

<sup>651</sup> A *Antologia de cinema* de Hartmut Bitomsky tem claras afinidades com as *Histoire(s) du Cinéma*, de Godard, mas ao mesmo tempo o modo como Bitomsky usa e monta os fragmentos destacados dos filmes difere do de Godard. Este está preocupado com a virtude redentora das imagens, a sua missão de revelação icônica, e consequentemente coloca as imagens em novos contextos de modo a emancipá-las das suas origens discursivas, que são para Godard um sinónimo da perda, por parte do cinema, do seu poder de prestar testemunho. Ao passo que, para Bitomsky, colocar as imagens num novo contexto, que de algum modo as torna outras, é um modo de mostrar algo que não estava visível nas imagens de partida, mas que continua referir-se a esse contexto; não só a realidade e a vida que as imagens descrevem, mas também os processos da sua produção, o propósito por detrás deles, que o presente permite tornar visível.

<sup>652</sup> Hartmut Bitomsky, “The documentary world”, in *Hartmut Bitomsky Retrospective*, 10-20 (Goethe Institut München, 1997).

efeito, se o filme ensaio reflecte a tensão entre Arquivo e História, é porque o primeiro absorveu a segunda, e a realidade e os acontecimentos abandonaram o lugar linear e ordenado da História, devindo ruínas, imagens lacunares da História, das histórias. Expor esta condição de ruína das imagens, mais uma vez no sentido da sua natureza fragmentária, significa tornar manifesta as condições da sua produção, i.e., a condição de *ready made* de qualquer imagem, inseparável de um processo de distanciação, de deslocação da imagem para além de uma suposta origem a que ela permitiria aceder. Isto é a função do filme ensaio, inseparável do trabalho de montagem e de todos os procedimentos de mistura que lhe estão associados, reenquadramentos, manipulações fotográficas, *ralentis*, etc.

O Ensaio cinematográfico reenvia, pois, para a construção de um discurso novo que não pretende representar a realidade, mas sim aderir à sua materialidade fazendo-a emergir na sua complexidade e produzindo-a no ecrã. Aderir a esta materialidade do real significa apreendê-la a partir da sua conversão em imagem. É neste sentido que o cinema continua a ser a ferramenta privilegiada de acesso ao que é negado e esquecido pelas imagens dominantes deste mundo, ou seja, de problematização da figuração audiovisual de temas de natureza histórica e política; desde o que é da ordem do invisível, do que não nos é mostrado pelas televisões, como nos Straub, referidos por Brenez, quando dedicam *Antígona* aos mortos iraquianos, que os médias audiovisuais negaram, até ao novo cinema chinês, quando testemunha do devir das fábricas e dos operários chineses, de um modo em relação ao qual nenhuma reportagem jornalística se pode substituir <sup>653</sup>, passando pelo cinema de Pedro Costa, quando coloca no mesmo plano horizontal diferentes mundos, diferentes tempos (por exemplo, o personagem de Ventura, como sugere Rancière, testemunha da pertença a vários mundos, contrariando a visão hegemónica de um único tempo, o do trabalho, por um lado, o da actualidade, por outro <sup>654</sup>).

Nos dois casos estamos face a uma potencial acepção da figuração cinematográfica como remetendo, na sequência do que diz Mondzain, para o que tem de ser perseguido no tempo do cinema ou dos filmes, pois não há *a priori* forma adequada

---

<sup>653</sup> Badiou, *Cinéma*, 22-23.

<sup>654</sup> No fundo, o tempo da dominação, que coloca sob o seu controlo, fazendo-os desaparecer, os modos de existência que resistam a essa temporalidade consensual - o do desempregado ou do trabalhador intermitente, os ritmos e durações que rompam com o presente, enquanto reino do aqui e do agora.

de o dar a ver e ouvir - o cinema como acolhendo esse tempo de constituição de uma figuração provisória e de procura de uma articulação adequada entre a (in)figurabilidade dos acontecimentos e a matéria audiovisual. Como filmar, como figurar o pior? Que imagem dar dos que dela estão privados, pela miséria, pelo crime, pelo exílio de toda a humanidade? O gesto cinematográfico consiste em restituir a dignidade da sua imagem e da sua palavra, aos que dela estão privados.<sup>655</sup>

Com efeito, o cinema na sua versão hoje minoritária, por contraste com o seu regime pós-publicitário dominante, não deixa de ser ainda, nas palavras de Serge Daney, depositário de uma imagem do homem, da mistura de humano e de não humano que o caracteriza (aliás, a publicidade, que não conhece negatividade, empreendeu um contra-ataque ao cinema moderno que tinha exilado coisas demasiado rudes, no limite do espectáculo - a morte, o sofrimento, a fealdade, o anonimato quotidiano, a sujidade, os tempos mortos) e se pode ter, ainda, hoje, um papel relevante é a estes níveis, pela sua capacidade de testemunhar a contemporaneidade e fazer justiça aos “homens infames” de hoje, mostrando-nos aquilo que as outras imagens dominantes nos escondem.

Se hoje é evidente a ausência de um enunciado político aglutinador do sentido da experiência, presente ou por vir, tornou-se, no entanto, sensível a necessidade de retoma da questão de como fazer politicamente cinema, ou seja, de pensar a forma como primeiro tempo de um gesto artístico verdadeiro. Se na altura do cinema militante, o enunciado político não devia ser pensado fora da sua representação/enunciação, hoje, a verdadeira questão política joga-se, maioritariamente, por relação com as condições de enunciação (que podemos considerar o objecto por excelência do ensaísmo) - ou melhor, as condições que determinam a forma da enunciação cinematográfica, e o recorte do mundo que propõe -, e no garante da sua diversidade, ao mesmo tempo que é impossível reconhecer como tal um discurso totalizador, como o era o do marxismo-leninismo, com o qual o cinema militante se identificava. No entanto, aqui há que pensar a questão do todo do Arquivo, e de como o esburacar para que o poder não se transforme em controlo, o que significa torná-lo indissociável da questão da individuação. O ensaio, na sua relação à autobiografia e ao auto-retrato, torna explícita esta junção de uma exploração socio-histórica que se

---

<sup>655</sup> Marie-José Mondzain, *Images. À suivre*, 68.

faz através de uma exploração do eu (ou melhor, “uma vez que o ensaio integra o seu próprio modo de enunciação no campo da sua reflexão, ele ultrapassa essa cisão do pensamento entre si e o outro: as posições absorvem-se na medida em que se determinam mutuamente. A representação da realidade contemporânea torna-se expressão da subjectividade, pela qual se encontra mediatizada. A autoreflexividade é a condição pela qual o ensaísta desenvolve as suas considerações sobre o mundo”).

<sup>656</sup> Como vimos, se podemos compreender a fotografia como um arquivo para a história, os filmes ensaio dão-se precisamente na reescrita da memória, i.e., na rescrita da recordação retirada das imagens (“Nós não nos recordamos, reescrevemos a memória, tal como reescrevemos a história”, diz Chris Marker, em *Sans soleil*). Neste sentido os filmes ensaio - pensemos nas *Histoire(s)*... que analisámos precedentemente - são sempre “inventários autobiográficos de percepções fílmicas.” <sup>657</sup>

---

<sup>656</sup> Cf. Blümlinger, Ibid., 56.

<sup>657</sup> Blümlinger, 57. Por sua vez, para Catherine Perret, “este fenómeno de *après-coup* lembra a teoria freudiana da formação do mecanismo psíquico por estratificação: de tempos a tempos, o material dos traços amnésicos é reorganizado segundo novas relações, sofre uma reinscrição.” Catherine Perret, “Archive as subject”, *Memory / Media / Power*, joint doctoral seminar Créart-Phi, Université Paris X - Nanterre / Copenhagen Doctoral School in Cultural Studies, Paris, November 27, 2008. [http://www.u-paris10.fr/68697431/0/fiche\\_pagelibre/&RH=1232798457967](http://www.u-paris10.fr/68697431/0/fiche_pagelibre/&RH=1232798457967)

### V. 3. Políticas do cinema e Memoro-política

Falámos de uma política da imagem, em geral, e de uma política do cinema, em particular, num sentido próximo do que vimos que lhe dava Farocki na sua prática de cineasta. Iremos retomar a questão, embora nuanciando-a com o apoio de Rancière e da sua ideia de políticas do cinema face a um anterior cinema Político. Este trabalho de revelação do valor documental das imagens, por intermédio da montagem - já que esta permite introduzir um intervalo reflexivo entre o registo e a sua retoma -, chama precisamente a atenção para o facto de toda e qualquer imagem não ser pensável sem uma reflexão sobre a sua condição de imagem; e isto sob duas perspectivas: seja na perspectiva de tornar perceptível a retórica, os *topoi*, que estão na sua base e que tendencialmente não vemos, que a nossa percepção da imagem naturaliza e neutraliza<sup>658</sup>, seja na perspectiva das estratégias artísticas singulares, que simetricamente, e em coerência com os *a priori* estéticos e políticos desta análise das técnicas de inscrição, fazem daquela condição reflexiva o princípio motor e incontornável de composição figural, reenviando implicitamente para a possibilidade de criação de uma outra estrutura de arquivo; trata-se de fazer justiça às imagens enquanto documentos opacos e, logo, de conceber os processos e procedimentos cinematográficos como tudo menos produtores de traços auto-evidentes. Neste sentido, qualquer política do cinema é inseparável do reconhecimento de que os procedimentos formais e figurais, são modos de estabelecer relações, quer à história, quer aos dados e à evidência da informação, que procuram contrariar as categorias interpretativas dominantes, através de uma prática cinematográfica que, para ser justa em relação aos temas, nomeadamente de cariz político, tem de ser justa em relação às imagens, e logo depende da justeza das mesmas.

Assim, no caso das imagens operatórias de Farocki, trata-se de usar a montagem para exhibir a dimensão de ficções operantes daquelas, a sua condição retórica, que, se se articula com o respectivo modo de produção tecnológico, não se identifica

---

<sup>658</sup> Relembramos a ideia de Farocki de que a metalinguagem é o trabalho de mistificação do documento, permitindo a perpetuação de imagens que visam confirmar o mundo tal como ele é; por sua vez, o ensaio permitiria pôr à mostra a mistificação do espectador, através da dismistificação do documento, desmascarando o lado falso, a transparência da representação.

com ele <sup>659</sup>; por outro lado, e por extensão do que acima foi dito, trata-se igualmente de enfatizar a montagem, no seu valor de retardamento na leitura das imagens, dando tempo ao pensamento e à reinscrição figural, como procedimento político por excelência. I.e., a montagem, como procedimento que torna patente, mais uma vez, que a justiça de qualquer tema não é concebível sem um pensamento sobre a justeza das formas respectivas. <sup>660</sup>

Como produz o cinema contemporâneo uma energia política? A política, na sua relação ao cinema, deixou naturalmente de ser sinónimo de procura das formas adequadas à sustentação de uma explicação marxista do mundo e à revelação dos mecanismos de dominação, e passou antes a designar a exigência formal de procura de uma prática cinematográfica de “justeza” adequada à “justiça” do tema. <sup>661</sup> No entanto, se pensarmos que o cinema se confronta hoje com o novo automatismo electrónico do Arquivo, do qual faz parte, mas também do qual se demarca, o gesto de cineasta de Farocki resume bem o horizonte político, de luta política, no qual se inscreve o trabalho contemporâneo sobre as imagens. Esse horizonte é o do Arquivo e o das imagens (novas e velhas) como armas numa guerra, que não é nova, de utilização das tecnologias, que agora são de informação e de comunicação, para “servir” os interesses do capital. Torna-se, pois, claro que qualquer política do cinema, independentemente das figuras singulares, através das quais os cineastas conjugam estratégias artísticas próprias e temas, é inseparável de uma determinação estética que se define por relação ao automatismo no âmbito do qual é possível, e supõe, por sua vez,

---

<sup>659</sup> Mais uma vez, o trabalho artístico de revelar o valor documental destas imagens, precisamente, através do seu diferimento em relação ao modo de produção e ao poder que estão na sua origem; no fundo, trata-se de usar o cinema para realizar o equivalente do trabalho da nova história e o seu tratamento dos documentos como monumentos, mas agora por contraste com a anulação da História, i.e., da possibilidade de rememoração, que caracteriza o automatismo do Arquivo: se a *tekné* cinematográfica do Arquivo prolonga a idade do cinema e a “de uma história feita com os traços que ninguém escolheu como tais”, com documentos que são monumentos, porque “falam sem palavras, porque nos instruem sem intenção de nos instruir, porque transportam a memória pelo próprio facto de apenas se terem preocupado com o próprio presente”, o facto é que nunca tanto como hoje esses traços, esses monumentos deixaram de reenviar a alguém que se lembra e de se dirigir a alguém que os recebe. Por outro lado, nunca tanto como hoje, foi necessário interrogar a origem “muda” destes traços: o cineasta torna-se, então, historiador, pois na verdade, restituir o valor documental das imagens do nosso presente, dar a lê-las no seu valor de monumento de um pensamento comum do nosso tempo, significa apagar a retórica que nelas se cristalizou, para fazer falar e ver, no seu lugar, o que elas exprimem. Cf. Jacques Rancière, “L’inouïable”, in Jean-Louis Comolli et J. Rancière, *Arrêt sur histoire*, 47-70 (Paris: Centre Georges Pompidou, 1997).

<sup>660</sup> Rancière, “Conversation autour d’un feu: Straub et quelques autres”, 111.

<sup>661</sup> Ibidem.

como fundamental a definição desse automatismo, simultaneamente na sua vertente criativa e crítica, de expressão da complexidade do espaço do Arquivo e de ultrapassagem desse espaço.

O Arquivo contemporâneo define-se pela colocação em rede de informações digitalizadas, ou seja, pela cibernética. A novidade do seu automatismo consiste na simultaneidade realizada do registo e da transmissão: “Toda informação digitalizada é simultaneamente formatada pelo *software* e potencialmente transmitida. A formação da informação pela comunicação implica sua emissão automatizada: ela está destinada pelo simples facto do seu registo. Emissor e receptor fazem parte do mesmo programa. É o que se chama o tempo real. Ora, o tempo real não conhece *delay*. Esta simultaneidade é prefigurada pelo directo desde os anos sessenta e constitui uma perturbação epistemológica. Nega a distinção entre memória e rememoração. E isto na proporção da massificação e globalização do aparelho memorial.”<sup>662</sup>

Por sua vez, é a repetição do registo pelo registo que permite à memória que regista contrariar a memória registrada e recriar, assim, o intervalo, o espaço necessário à transmissão - isto pode visar literalmente os registos de arquivos, suportes da construção do Arquivo, como vimos com Farocki, ou ter apenas como referência os *topoi* dominantes do Arquivo, tais como determinados pela *tekné* cinematográfica, audiovisual e multimédia pela qual se constitui o Arquivo, i.e., mesmo quando se trata de não usar imagens de arquivo, ou seja, imagens pré-existentes, trata-se sempre de introduzir retardamento nos automatismos do Arquivo, de retomar os seus clichés, as suas figuras, para os revirar e rescrever, para os inserir noutros regimes temporais.

Este diferimento, que permite a rememoração, e com ela dá tempo ao pensamento, enquadra-se num certo uso da montagem inseparável do exercício ensaístico do cinema. Tal uso da montagem reflecte a forma audiovisual do Arquivo no sua expressão tecnológica actual através de estratégias específicas, que permitem retomar essa forma introduzindo o intervalo que faz pensar, o intervalo que permite a reinscrição dos *topoi*, nomeadamente o topos da memória total. Enquanto vasto espaço de informação, sob a ilusão de totalidade, o Arquivo emerge como um espaço complexo, heterogéneo, anárquico, onde se encontram, lado a lado, o trivial e o cul-

---

<sup>662</sup> Perret, “Ciné-archives et la mémoire cinéma”, 101.

tural, o público e o privado, o histórico e o anedótico, o imaginário e o real, tudo se equivalendo e formando uma rede, sob a forma de relações que nunca são de causalidade. A questão do Arquivo na relação com a arte é precisamente a de esta última ter como missão exibir esta complexidade como não totalizável.

A disjunção visual/sonoro é uma das estratégias para exprimir esta complexidade, pois é ela que torna impossível o todo. A imagem audiovisual não é um todo, é uma fusão de dilaceramento <sup>663</sup>, a materialização do interstício figural. De facto, se o cinema pode rivalizar com este espaço de informação automatizado é na medida em que ultrapasse todas estas informações, delas extraindo um acto de palavra puro, invocado por Deleuze, acto de fabulação, e se constitua como o reverso dos *topoi* dominantes, através de gestos capazes de criarem novas figuras, ao invés de daí tirarem o benefício ou a exploração. É necessário, também, transcender, ao nível da imagem, as várias camadas visuais e fazer ver a estratigrafia do espaço arquivístico, como diria Deleuze. O que é válido para a paisagem no cinema moderno, é igualmente válido para os estratos do arquivo. Por sua vez, esta retoma das formas audiovisuais e a sua extracção ao seu uso empírico, ou aos clichés, integra-se no movimento de *delay* necessário ao gesto de rememoração, ao gesto de reinscrição, do que de outra forma permaneceria esquecido na voragem de um registo que apenas visa a transmissão. E aqui estamos perante o que Foucault chamaria de estratégias de individuação ou de subjectivação, e Rancière de políticas do cinema; se os traços memorizados pelo Arquivo resultam da prescrição de um modo de agir que visa a imediatez da transmissão, então, nas palavras de Catherine Perret, há que os apagar (e à identidade sem lugar que determinam) e reintroduzir “o retardamento da transmissão sobre o registo”, como forma de reenviar para a enunciação, para o “quem se lembra” e garantir assim que a relação de poder tem tempo para se definir enquanto tal, enquanto relação (Foucault) e que o poder não se transforma em Controlo (Deleuze).

<sup>664</sup>

Talvez o mais importante da tese de Benjamin, na maneira como estende o ponto de vista de Marx <sup>665</sup>, seja não tanto a constatação da emergência de uma nova

---

<sup>663</sup> Deleuze, *L'Image-Temps*, 351.

<sup>664</sup> Perret, “Ciné-archives et la mémoire cinéma”, 101-102.

<sup>665</sup> Benjamin prolonga a tese de Marx relativa ao sistema de produção capitalista, quando este diz que não é só o produto do trabalho, mas o também o consumo que pertencem ao sistema de produção, não



forma de sensibilidade, de organização da sensibilidade individual e colectiva, nascida da reproductibilidade de produtos e imagens técnicas, como o alcance de tal transformação para o próprio “sistema de produção”, que, como podemos constatar hoje, foi intensificando a sua capacidade de programar o espaço e o tempo através desta esteticização da experiência; a fotografia, o cinema, a televisão, o digital e a integração multimédia de todos estes suportes, ou seja, o Arquivo, foram implicando lógicas de representação cada vez mais poderosas em termos das possibilidades de controlo, culminando na globalização como nome contemporâneo para o sistema capitalista de produção.

O que caracteriza tais lógicas não é tanto a potencial redução dos elementos da experiência a um código binário, ou seja, não é tanto a sua digitalização, como o que os novos modos de comunicação da internet permitem em termos de transmissão destes elementos, ao anularem a distância entre gravação, registo e transmissão. Tudo o que é digitalizado está a ser simultaneamente gravado e dirigido ou transmitido através de programas de *software*.

Esta é a tese de Catherine Perret, que já aflorámos no capítulo precedente e que nos importa retomar; quando a autora assinala esta indiscernibilidade, esta (con)fusão, técnica entre produção, representação e arquivagem, está a caracterizar o modo de funcionamento do Arquivo, e o modo como este condiciona hoje, de um modo sem precedentes, as nossas acções e gestos, quer colectivamente, quer individualmente. Se no capítulo anterior nos concentramos na análise do seu impacto colectivo, aqui sublinharemos igualmente o seu impacto a um nível mais individualizado.

---

só as ferramentas e máquinas, como o próprio trabalhador, a sua necessidade de lazer, as suas capacidades físicas e intelectuais. Neste sentido, o sistema de produção na sua escala massiva tornada possível pelos meios de reproductibilidade técnica estende-se à percepção - sentidos - e à memória - ao que é o material de representação e do sentido. No caso da percepção, isto é viabilizado pelos extensões protésicas que constituem a fotografia e o cinema; no caso da memória, dado que qualquer modo de produção, ao nível do humano, é também uma forma de gravação e de gramatização, tal significa que estes novos modos perceptivos (novos modos de produção da percepção), possibilitados pela técnicas de reproductibilidade, são igualmente novas formas de determinar as formas e conteúdos da memória colectiva, do arquivo colectivo e, logo, das formas e conteúdos da memória individual. (cf. a este propósito Catherine Perret, “Archive as subject”, *Memory / Media / Power*, joint doctoral seminar Créart-Phi, Université Paris X - Nanterre / Copenhagen Doctoral School in Cultural Studies, Paris, November 27, 2008. [http://www.u-paris10.fr/68697431/0/fiche\\_pagelibre/&RH=1232798457967](http://www.u-paris10.fr/68697431/0/fiche_pagelibre/&RH=1232798457967))

Se historicamente a identidade entre gestos, acções e produção de memória, que inevitavelmente deles resulta, no sentido de que qualquer acção humana se inscreve, deixa os seus traços, sob a forma de signos e ritmos (Leroi-Gourhan), foi o que permitiu o desenvolvimento da memória, se esta identidade não se distingue ontologicamente da que ocorre na actualidade com os novos meios e imagens técnicas, a verdade é que esta não diferenciação foi sempre correspondendo, no plano da experiência prática e epistemológica, a funções que não deixavam de se diferenciar e espaçar entre si, para poderem ser reconhecidas, i.e., para que a ordem da produção, ao corresponder à exteriorização de uma inscrição, pudesse ter o seu efeito mnemónico, epistemológico ou expressivo.

Enquanto que a dificuldade hoje, da qual decorre o carácter problemático do Arquivo é a incapacidade para distinguir entre, como refere Perret, recorrendo a Foucault, “capacidades, por um lado, saber, por outro, e relações de poder. Ou técnicas, formas de racionalidade e modos de individuação. Ou ferramentas de domínio da natureza e do Outro e discursos e auto-expressões do eu.” Ou ainda entre o saber (a episteme, o arquivo, enquanto entrelaçamento de visibilidades e enunciados, tecnologias e discursos) e o poder. O poder no sentido das relações de poder e não tanto das sociedades de controlo, de Deleuze, embora uma das articulações fundamentais entre o Arquivo e o poder hoje passe pelo controlo, i.e., por uma relação de poder que é de controlo. No entanto, em Foucault, a relação de poder define-se pelas relações de forças que se estabelecem entre modos de racionalização (linhas de cristalização que formam o saber e o arquivo) e estratégias de subjectivação (linhas de criatividade que definem os esforços de individuação, enquanto “tentativa humana de ‘dizer a verdade sobre mim próprio’”). Neste sentido, o poder implica a liberdade em Foucault, sendo que a individuação é a expressão da relação entre tipos de racionalidades e liberdades e tem o nome de reflexão na tradição filosófica (Perret). Os últimos textos de Foucault sobre a escrita de si e as técnicas de si tratam precisamente da individuação numa perspectiva histórica, ou seja, reenviando para modelos de racionalidade específicos que determinam a cada vez o que é possível ver e dizer, ou seja, as técnicas de ins-

crição e práticas de gramatização no modo como se recortam de um dado fundo epistémico ou sistema simbólico, que lhes subjaz.<sup>666</sup>

A questão hoje é saber como esta função de dizer a verdade sobre mim próprio pode acontecer quando a inscrição se faz em tempo real, quando implica transmissão, sem repetição, quando a escrita executa a transmissão imediata. Como pode a reflexividade inscrever-se através da inscrição/transmissão? Como podem o delay e o ritmo ser inventados através do tempo real? Como criar delay quando a comunicação se transformou em transmissão?<sup>667</sup>

A resposta a estas perguntas, que fomos procurando dar ao longo deste capítulo, passa, como vimos, pela interrogação sobre o tipo de política instaurada pelo Arquivo, e que podemos sintetizar sob o nome já aludido de *memoro-política*. Num segundo momento, e na sequência do que dissemos antes sobre a arte em geral e o cinema em particular, na sua ligação às ideias de repetição e reescrita, trata-se de propor, para concluir, através da análise de filmes concretos, o cinema de ensaio como forma que permite a inscrição do tempo necessário ao pensamento, a partir de uma estratégia de disjunção do ver e do falar, da instauração de um interstício figural.

A *memoro-política* seria a terceira forma de poder sobre a vida, sugerida por Ian Hacking, que viria completar as duas propostas por Foucault, uma *anatomo-política* e uma *biopolítica*. Cada um destes pares de política e poder teria os seus saberes de superfície, a biologia e a estatística, para o *biopoder*, e anatomia e conhecimento do corpo para o outro. Cada pólo compunha-se, assim, de três aspectos: poder, política e ciência. Trata-se de completar estes pólos com o que falta, a psique, a alma.

O *memoro-poder* deve, então, ser localizado ao nível da biografia, da biografia recordada das vidas infelizes, doentes, desviantes, indigentes, “sem fama” e infames

---

<sup>666</sup> Perret menciona a importância da noção de escrita em Foucault, que se enquadra no ar do tempo, os anos sessenta e setenta, em que aquela ganhou honras de conceito filosófico. Em Foucault, a escrita de si envolve um estudo das técnicas de inscrição que culmina no seu entendimento em função do conceito de literatura ou espaço literário de Blanchot, ou seja, à luz de uma escrita cuja acepção se viu alargada e redefinida pelos novos modos de reproductibilidade técnica e transmissão técnica (do cinema ao directo televisivo), vendo a pertinência da sua aplicabilidade alargada aos novos modos de articulação discursiva e às novas modalidades de inscrição tornadas possíveis por estes meios. Catherine Perret, “Archive as subject”.

<sup>667</sup> Perret, Ibid.

que o poder regista e que se tornam arquivos.<sup>668</sup> Com efeito, o que Arquivo contemporâneo permite é um poder sobre as vidas, as biografias, em que se tornou impossível “escapar à objectivação dos respectivos traços, e em que a identidade se representa sob o modo do Arquivo.”<sup>669</sup>

Voltamos à ideia de Didi-Huberman da ilusão do Arquivo total e da necessidade de mostrar que qualquer arquivo é parcial. Trata-se de pôr em causa o Todo do Arquivo e a ideia e prática da memória que subentende, assente num sujeito amnésico paradoxalmente dividido entre a exteriorização tecnológica total dos seus traços - emails, filmes, vídeos, sms's e toda a série de registos do Arquivo - e a obsessão patrimonial, que se traduz politicamente no sentimento generalizado de responsabilização pelos traços do passado e consequente museificação da experiência, um sujeito cuja memória individual e colectiva lhe escapa e se oferece sob o modo do esquecimento.<sup>670</sup>

Esta desposseção dos traços, confiados ao Arquivo, simultaneamente a sua origem e a sua finalidade, no sentido em que falamos pela voz registada do Arquivo e do seu programa de inscrição/transmissão, e dos gestos que este prescreve, exige como reverso gestos de revisitação dos arquivos que correspondem à sua reapropriação, pois trata-se de os reintroduzir no tempo, na duração, e no que ela possibilita de reflexão, e por conseguinte, de restituir aos traços um lugar de experiência. Ao mesmo tempo, o esmagamento produzido pela acumulação de traços individuais e colectivos, que claramente ultrapassam a capacidade de processamento do humano, exige que nos relacionemos com o Arquivo a partir da proposta de contra-arquivos, que exerçamos não só cortes no Arquivo, como realizemos sobre os arquivos o trabalho de apagamento e desfetichização dos traços, como forma de escapar à objectivação inevitável das existências em traços registrados de forma sistemática. Apagamento do apagamento é como Perret formula este gesto, como “modo por excelência de subjectivização.”<sup>671</sup>

---

<sup>668</sup> Ian Hacking, *Rewriting the soul. Multiple personality and the sciences of memory* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1995), 217.

<sup>669</sup> Perret, “Ciné-archives et la mémoire cinéma”, 103.

<sup>670</sup> Cf. Perret, “Guerre dans l’archive”, 49.

<sup>671</sup> Perret, “Ciné-archives et la mémoire cinéma”, 103.

Ou seja, o modo de funcionamento do Arquivo faz com que presente e passado (vivos e mortos) se confrontem no mesmo lugar sob a forma de traços, i.e., de documentos sobre os quais se torna cada vez mais complexo exercer um trabalho de rememoração. Se podemos dizer que o Arquivo ocupa o lugar da História, é no sentido em que é do Arquivo que os traços retiram o seu sentido, mas este deixou de ser inscrever-se, para passar a ser transmitir-se. Assim, os traços tornam-se ruínas, escombros, mas imediatamente tornados lixo, ilegíveis, porque não se dirigem a ninguém, não se destinam a ninguém, e sem a possibilidade de sobre eles passar o tempo necessário ao esvaziamento do programa que os legitima e que permitiria libertar neles a legibilidade de um potencial sentido a alguém dirigido.<sup>672</sup>

“A possibilidade de criar duração a partir do impacto da instantaneidade de cada uma das acções e gestos humanos é a questão que a arte tenta resolver por definição. A arte especula sempre sobre as possibilidades de feedback, sendo que a repetição produz, no seu movimento, a alteração dos elementos que faz retornar.”<sup>673</sup>

O cinema é um dos meios privilegiados de introduzir *delay* nos automatismos do Arquivo, a partir da retoma, repetição e rescrita que permite dos seus arquivos, graças às possibilidades da montagem, ao intervalo que naturalmente determina entre o registo e a sua repetição. O cinema é capaz de evidenciar a possibilidade de apresentar a memória não como um sistema ou programa, o programa do Arquivo - i.e., o registo sistemático dos traços das existências supostos legitimar as identidades -, mas como uma heterogeneidade de temporalidades, não necessariamente compatíveis entre si, que tornam possível a rememoração e a subjectivação. Neste sentido, a categoria do ensaio pode ajudar a pensar este lugar do cinema como o que permite reflectir sobre a memoro-política actual, propondo imagens de memória alternativas, alternativas à ideia de arquivagem total dos traços de uma existência, e também à ideia de sublimação dos traços que encerram a memória de genocídios, guerras, destruições de comunidades. O que supõe, e que é da ordem de um “programa político e estético, o abandono do desejo de que tudo faça traço” - o abandono da ilusão do todo

---

<sup>672</sup> Cf. Perret, “Ciné-archives et la mémoire cinéma”, 105.

<sup>673</sup> Catherine Perret, “Archive as subject”.

ilusão do todo do Arquivo. “E o que é a natural consequência: a desfetichização dos traços” e “despatrimonialização da memória”.<sup>674</sup>

O cinema ensaio pode testemunhar de outros ritmos e dos modos de inscrição ameaçados pelo Arquivo, seja mostrando as suas sobrevivências, evidenciando o que lhe escapa e resiste, seja produzindo imagens que procuram desprogramar os seus *topoi*: por exemplo, os *topoi* e o *pathos* da dor, da violência, do amor, imagens e documentos de horror e injustiça, em relação aos quais não sabemos o que fazer, ou dizer, mas que não deixam de nos perturbar, sem que consigamos decifrar a dor, o sofrimento que aí é dito, aniquilados que estão pelas convenções e retórica das emoções. O cinema ao apagar esses *topoi*, “pode desactivar o dispositivo de endereçamento que anula neles a potencialidade de um sentido dirigido a alguém.”<sup>675</sup> Pode retirar os *topoi* das associações que os anulam e tornam as imagens e as palavras que os compõem, documentos e testemunhos impotentes, por mais espetaculares que sejam. A reescrita cinematográfica surge, pois, como forma de fazer voltar a falar e mostrar as palavras e imagens cristalizadas dos *topoi*; tal estratégia da repetição do topos, do cliché, vê-se trabalhada por táticas diferentes, em função da idade do Arquivo, táticas que reflectem justamente a intricação audiovisual e multimidiática de um dado momento, o entrelaçamento de enunciados e visibilidades, no modo como o poder do arquivo permite a ligação entre saberes e individuações. Tal estratégia de reescrita, trabalhada hoje pelo interstício figural, procura “transformar o cinema, de tecnologia de arquivagem, em tecnologia de apagamento.”<sup>676</sup>

Vimos com Farocki que o filme ensaio pode integrar uma crítica do suporte visual, através do reenvio dos traços, i.e., das imagens enquanto documentos, para a sua origem, que se trata depois de fazer diferir, por meio do recurso à montagem horizontal e à investigação e reflexão permanente que a disjunção entre o ver e o falar permitem, tornando visível a questão essencial da composição das imagens. Trata-se, agora, de concluir com dois cineastas que tornam manifesta a ligação do ensaio à ideia de individuação e “de dizer a verdade sobre mim próprio” (Montaigne), ora tra-

---

<sup>674</sup> Perret, “Ciné-archives et la mémoire cinéma”, 103.

<sup>675</sup> Cf. Perret, *Ibid.*, 105.

<sup>676</sup> *Ibid.*, 113.

duzindo-a numa abordagem mais autobiográfica ou literária (o caso de Vincent Dieutre), ora mais filosófica ou analítica (o caso de Peter Nestler).

Assim, um filme como *Jaurès* (2012), de Vincent Dieutre, é um exemplo entre outros de um cinema que usa as suas próprias imagens como se fossem de outros, permitindo à “memória” cinematográfica contrariar a memória registada, e criar a distância, o espaço necessário à transmissão, que o Arquivo teria anulado, fazendo desaparecer o “quem endereça”, e o seu destinatário, no anonimato do programa. À escala da sua obra, o realizador relança o que está em causa ao nível do Arquivo, já que não só a sua *tekné* é cinematográfica, como vimos, mas também o são os seus arquivos, cuja forma dominante é audiovisual. Trata-se de transformar o cinema, de tecnologia de arquivagem, em tecnologia de rememoração e de reinscrição. De facto, o cinema de Dieutre é contemporâneo da revolução do vídeo digital e do novo modo de relação que traduz ao real e aos seus traços. Não só o real passou a ser mensurado em função do seu registo (só existe o que acede ao registo), como, dada a facilidade de usar as novas câmaras de vídeo para dobrar não apenas o movimento, mas também o tempo - o vídeo como plano sequência potencialmente infinito; a câmara filma sem parar e torna mais fácil a introdução do corpo na imagem, deixando para posteriormente a decisão de reflectir sobre o que se filmou -, tornou-se claro, caso ainda houvesse margem para dúvidas, que o que o cinema experimenta ou ensina é que só se filmam imagens, e que nesse sentido a imagem filmada é sempre refilmada. Este redobramento, estas imagens em segundo grau, para ser desfeito, no sentido de restituir os traços ao trabalho do tempo, exige o trabalho do cinema como rememoração, contra o cinema como Arquivo. E no caso de Dieutre, este trabalho é indissociável de uma estética das disjunções entre o ver e o falar, da encenação da distância entre a voz que faz ressoar as palavras e as imagens que mostram a ausência, no sentido da destruição, do que as palavras dizem. É também o que descreve quando fala dos seus projectos de filmes-facebook, que o cinema, enquanto ferramenta arqueológica e de rememoração, potencialmente poderá revisitar.<sup>677</sup>

Por outro lado, neste momento de disseminação do Arquivo audiovisual/multimédia por todos os campos da vida, em que aquele tende para uma hege-

---

<sup>677</sup> Vincent Dieutre, “Les Facebook films”. *Pointlignepplan*. <http://www.pointlignepplan.com/la-fabrique-des-films-vincent-dieutre>

monia que tem algo de ditatorial, o cinema continua a ser, a partir das possibilidades oferecidas de explorar outros figurais, ou seja, outras configurações audiovisuais, através de articulações e disjunções entre a linguagem verbal (o livro, o texto, a voz, e os seus poderes) e a imagem visual, o que permite continuar a acompanhar criticamente, i.e., singularmente e intensamente, o contemporâneo, usando as palavras de Alain Badiou, o que permite continuar a oferecer, propondo uma repartilha, uma reinscrição, do visível e do dizível, notícias de outros mundos - do mundo que escapa ainda às malhas do Arquivo, em cujas ruínas este assentou e de cuja destruição se fez o substituto -, longe dos *a priori* do discurso da comunicação e informação, dos *topoi*, como diz Perret, que formatam desde logo as máquinas de produção de sentido contemporâneas, para além do sentido produzido -, e dos quais somos contemporâneos sem o saber.

O cinema torna-se o exílio de temporalidades que resistem ao presente/ao tempo real do arquivo audiovisual e ao seu fechamento de possíveis, o veículo de temporalidades não lineares e não teleológicas, temporalidades puras, passadas ou por vir e que são tornadas sensíveis. É o que se passa com *Die Nordkalotte* (1991), de Peter Nestler. Com efeito, neste filme se podemos falar em termos de figural, é porque se trata nele de perseguir a figuração provisória de uma comunidade, que se constitui, ou vai constituindo, na imanência da temporalidade do próprio cinema, através da procura de uma articulação adequada entre a (in)figurabilidade dos acontecimentos - a comunidade lapã em vias de extinção (pois não há forma adequada a priori de a dar a ver e a ouvir) - e a matéria audiovisual. Como filmar, como figurar a destruição de um território e, por extensão de uma comunidade? Que imagem áudio visual – através de que corpos, mas também de que palavras - dar conta dos que dela estão privados, pelo exílio e esquecimento a que foram condenados, juntamente com os seus modos de vida e civilização? O filme de Nestler, a contrapelo dos novos modos de registo/transmissão, usa o cinema como forma de prolongar os tradicionais modos de inscrição, que para serem transmitidos precisam não só de ser reproduzidos, mas também de ser repetidos. É o que se passa com as tradições, gestos e costumes da comunidade lapã, que se trata de reactivar através do cinema, fazendo deste o lugar de restituição da sua possibilidade. Trata-se de fazer retornar a própria repetição como procura, afirmação e transmissão, i.e., elemento fundamental na construção colectiva do aparelho memorial. O cinema, por sua vez, surge como forma de fabricar experi-



mentalmente uma temporalidade que torna possível a rememoração no sentido activo da palavra, a rememoração como reescrita, o que implica, como vimos, o espaçamento entre inscrição e repetição. Este *delay* é o que permite diferentes níveis de inscrição, e por conseguinte, diferentes estratos da memória. É também o modo pelo qual as atitudes e o *gestus* de uma comunidade, como a lapã, são praticados por forma a serem apropriados e cumpridos pelos seus sobreviventes, ou seja, individuados, já que supõem precisamente a possibilidade de serem repetidos diversas vezes, a cada vez correspondendo um uso singularizado. Se *Die Nordkalotte* é um filme político é porque se faz eco, formal e temático, desta condição tradicional da inscrição, espelhando ao mesmo tempo a diferença entre um exercício memorial da memória, de exposição e reencenação dos traços de uma História, cristalizando e fantasmagorizando o passado através da sua restituição em espectáculo, e um exercício que procura reencontrar a presentificação *hic e nunc* dessa memória, a sua sobrevivência encarnada, por exemplo nos gestos e corpos das mulheres lapãs, que vemos no início e no fim do filme.

### V. 3.1. *Die Nordkalotte*: A história natural de destruição de Peter Nestler

*Die Nordkalotte*, de Peter Nestler, é um filme sobre a história da destruição da natureza e da civilização da antiga Lapónia, que configura um percurso geográfico sobre todo o seu território (Suécia, Noruega, Finlândia, Rússia). O filme oferece-nos uma reflexão sobre a complexidade histórica de um território que é simultaneamente uma reflexão sobre o cinema e os seus modos de representação, revelando a impossibilidade de dissociar, no caso de um cineasta como Peter Nestler, o que se filma do modo como se filma, i.e., do gesto cinematográfico que recorta uma certa visibilidade e constrói a sua legibilidade a partir de uma certa configuração do ver e do dizer, que permite que dos enunciados verbais e das imagens surjam figuras de destruição e de sobrevivência que os atravessam e extravasam: mostram-nos o negativo do progresso industrial expondo o que este normalmente recalca, dissimula ou aniquila, sejam as marcas da devastação acumulada na paisagem, ou a sobrevivência de tradições e práticas locais de harmonia com a natureza.

Peter Nestler, como sugere Benoît Turquety <sup>678</sup>, é um inventor de dispositivos de *décalage* entre a palavra e a imagem e entre diferentes regimes de palavra. É sobretudo o comentário – escrito de forma pessoal, mas escapando ao efeito de estilo, à espectacularidade ou a qualquer intenção polémica manifesta, incluindo, ou mesmo, no caso de *Die Nordkalotte*, dobrando na voz *off*, as palavras dos protagonistas – que fornece a medida desses desfasamentos: desfasamento em relação aos testemunhos directos, em relação à imagem, em relação aos cânones habituais de trabalho com a palavra e aos seus modelos televisivos e do documentário directo, permitindo tornar explícita a originalidade dos filmes de Nestler; com efeito, pautando-se por um extremo cuidado e respeito pela realidade filmada e não por critérios de domínio dos acontecimentos, de ordenação da visão, de imposição de significados às manifestações do visível, Nestler faz um uso subtilmente desviante de procedimentos correntes e codificados como a voz *off* e a recolha de testemunhos directos nos lugares. Por exemplo, no caso dos depoimentos directos, a coacção e a imediatez de resposta inerente ao dispositivo televisivo de entrevista dá lugar à criação de um espaço e de um tempo que possibilita uma palavra preparada, reflectida, que salvaguarda as pessoas do filme da precipitação, de dizerem o que não pretendiam dizer. Também a voz *off* do comentário, muitas vezes do próprio realizador, se distingue da tendência omnisciente, una e anónima que a caracteriza no dispositivo televisivo. Releva antes da atenção, cuidado e delicadeza, já referidas, em relação aos acontecimentos, procurando preservar a sua virtualidade, os vários níveis de relações, ramificações e leituras que podem conter e suscitar com o que os envolve e em quem vê.

Como menciona Hartmut Bitomsky, ao contrário da televisão e de boa parte do documentário, em que “o objectivo principal parece ser sempre o de produzir actualidade e autenticidade”, os filmes de Nestler parecem enquadrar-se numa “arte da narração ou da recordação, da memória, que se constrói a partir do que já foi iniciado”<sup>679</sup>, do que já lá está com o peso, a violência e também as promessas de uma história.

---

<sup>678</sup> Cf. Benoît Turquety, “Un cinéma indirect libre”, *Cinéma 14* (automne 2007): 76.

<sup>679</sup> Hartmut Bitomsky, “Notas depois dos filmes”, in *Filmkritic* n° 273 (Set. 1979), retomado em retomado em *A circulação da Palavra. Textos de Apoio Doc's Kingdom 2007* (trad. Paulo Silveira).

É, pois, para o acto de re-contar que remete, em *Die Nordkalotte*, a ligeira *décalage* entre os testemunhos directos e a retoma literal do que dizem no comentário, prolongando uma via de separação entre a imagem e o som presente em muitos filmes de Nestler, em que seguem caminhos diferentes. Este modo singular de usar palavra, que faz de Nestler “não um narrador ou contador, mas um re-contador”<sup>680</sup>, acrescentando-se aos procedimentos específicos da imagem que podem ser igualmente considerados na mesma perspectiva, servir-nos-ão de fio condutor na leitura do filme. De facto, se em grande parte da obra de Nestler a imagem e o som são muitas vezes gravados em momentos separados, e as palavras e frases que surgem do *off* recuperam as das pessoas que se vêem, escapando à sincronização, em *Die Nordkalotte* temos, por um lado, os depoimentos directos que evocando a história de opressão da paisagem e dos seus habitantes na antiga Lapónia, permitem descobrir, para além dos gestos e olhares, timbres de voz a cada vez particulares e únicos, ou sotaques que remetem para as diferentes línguas da região e dialectos partilhados pela comunidade lapã, e por outro lado, o comentário animado pelo ritmo pausado e discreto da voz de Nestler, que dobra a voz de quem fala, num curto *delay*, de modo a não se lhe sobrepor, e ao mesmo tempo comporta descrições e considerações do próprio Nestler que, mantendo o espírito das narrações subjectivas dos “actores” do filme, apresenta, descreve, contextualiza quem vemos e o que vemos, ecoando uma palavra comum.

Em *Die Nordkalotte* a passagem do som *in* ao *off* é exibida ao espectador, que assiste à transformação do som directo em frase *off*, que assiste ao relato na primeira pessoa e à sua integração num comentário, o filme materializando e inscrevendo no seu interior o modo de Nestler trabalhar a palavra e o estatuto de *passer*, de “re-contador” que dele decorre, ao tornar visível o processo de constituição do comentário, a sua origem nas palavras dos que vemos e ouvimos. Mesmo as palavras da autoria do próprio Nestler, são modeladas a partir dessa inspiração. Segundo Nestler, o modo como os dialectos fornecem um modelo de concisão, indo directos ao cerne das coisas, como no seu interior as descrições adquirem inevitavelmente um estatuto social e histórico, serve-lhe de referência para o seu próprio modo de

---

<sup>680</sup> “Nestler não é narrativo, porque qualquer narrativa se apropria daquilo de que necessita, subjugando-o às suas próprias leis e medidas. Nestler não é um contador, é sempre um contador que “re-conta”, e isso é uma relação diferente em relação às coisas que ele filma nos seus filmes. Ele é um “re-contador”, e isso significa que sabe: a força que transmite não vem dele, mas nasce das coisas, atravessando-o”. Bitomsky, Ibid.

construir os textos nos filmes e de se relacionar com a palavra daqueles que filma.<sup>681</sup> Por outro lado, uma certa utilização do som prende-se com a reticência de Nestler em expor os seres humanos, em pôr a nu sentimentos e perturbações através da câmara. Assim, se em *Die Nordkalotte* é importante registar e transmitir a perturbação associada ao peso dos acontecimentos históricos e do seu impacto no esmagamento e destruição do povo Sami e da sua visão do mundo, ouvindo as pessoas, as suas histórias e memórias concretas relativas aos danos, sofrimento e violência infligidos à comunidade lapã, tal deve ser feito de maneira a garantir a presença permanente da reflexão, sem deixar pesar os sentimentos, i.e., impedindo que se instale o sentimentalismo ou a indignação de cabeça perdida; com o comentário de Nestler em *Die Nordkalotte* é também isto que se passa, ao permitir a introdução de uma distância em relação às palavras dos testemunhos que inclui no seu seio; no entanto, não é a distância da indiferença ou da impotência, ou como ele diz a da culpa simultânea, mas a que permite a reflexão simultânea.<sup>682</sup> Veja-se o que acontece na sequência da anciã lapã que relata como a barragem lhe danificou a casa, como Nestler a filma, com uma criança ao lado, evitando os grandes planos, e como o recurso à forma da entrevista lhe serve não para impor uma identificação emotiva com uma injustiça particular e individual, e sim para ir ao encontro de uma palavra serena que nos faz sentir a sua consternação pelo modo como percebemos que a experiência pessoal que descreve faz parte de um conjunto mais vasto de fenómenos de destruição, resultantes da alteração dos níveis das águas por causa da barragem de Messaure; permite-nos igualmente compreender como os poderes económicos lidam com as lesões e alterações que as suas intervenções determinam no ambiente, nos animais e nas pessoas que o compõem.

É importante notar que o texto é sempre escrito depois da filmagem e da montagem das imagens e depois doseado sobre as imagens, mesmo se Nestler sabe o que irá conter, perseguindo como referimos uma forma condensada. São textos que se parecem com os textos ditos por um locutor, mas que deles se distinguem por não pre-

---

<sup>681</sup> Cf. Christoph Hubner, “Peter Nestler: Ein Gefühl von Wahrheit, 1994”, *Dokumentarisch Arbeiten* 1, Edition filmmuseum 17.

<sup>682</sup> Cf. Stefan Hayn, “Uma conversa com Peter Nestler”, *Nummer 4, Teil 1* (Sommer 1997), retomado em *A circulação da Palavra. Textos de Apoio Doc's Kingdom 2007* (trad. Ana Patrícia Severino).

tenderem restringir ou controlar o significado da realidade através da sua *mise en forme*.

É assim que numa partilha entre directo e indirecto, o texto de *Die Nordkalotte* monta no seu interior duas temporalidades, a das descrições do narrador e a dos protagonistas do directo, produzindo um intervalo entre ambos, um efeito de cesura na distribuição esperada entre voz *off* e o discurso directo. Podemos dizer que a um cabe a lógica do sentido e ao outro a lógica da força: o directo remete para o estado intensivo de uma língua ou dialecto na sua capacidade de figurar uma realidade política e o comentário para a fazer significar; no entanto, na passagem de um a outro, o filme não deixa de evidenciar um momento de desligamento, em que a língua deixa de estar conectada ao que significa e o que é acentuado é o seu valor expressivo, patético, figural, o que nela de algum modo marca um ponto de não-reconciliação política com os “vencedores” e o destino de irrelevância a que votaram, no caso de *Die Nordkalotte*, a cultura e o dialecto da comunidade da Lapónia.

Por outro lado, no jogo de reenvios entre directo e indirecto revela-se a dimensão de discurso indirecto livre do comentário. O próprio deste discurso, como alguns linguistas tornaram evidente é escapar aos enunciados individuados como à individuação dos sujeitos de enunciação, e revelar o carácter necessariamente social da enunciação. Segundo Deleuze, como vimos, o discurso indirecto livre, enquanto enunciação tomada num enunciado que depende ele próprio de uma outra enunciação, testemunha dessa dimensão colectiva, que confere ao acto de palavra uma dimensão política de fabulação, que o filósofo reconhece como característica própria do cinema moderno, presente em cineastas como Jean Rouch ou Pierre Perrault.<sup>683</sup>

A voz *off* em *Die Nordkalotte* testemunha, pois, da pluralidade do povo Sami, por um lado, como conjunto de indivíduos, ao repetir os depoimentos do directo, e por outro lado, como emaranhado de diferentes tempos, ao acolher, sondar e interpelar as diferentes temporalidades justapostas pela montagem das imagens - a dos próprios depoimentos que remetem para a história da região e dos seus habitantes, da mais longínqua à mais recente, as das fotografias, desenhos e artefactos do povo Sami, remontando ao fim do século XIX, início do século XX (como diz o filme, “antes da existência de fronteiras e da igreja, dos colectores de impostos e dos negociantes de

---

<sup>683</sup> Deleuze, *L'Image-Temps. Cinéma 2*, 316.

vinho”, ou seja, quando a terra era deles e “as ligações eram fortes e as trocas intensas”), as das fotografias da progressiva proletarização das populações e da sua integração como mão de obra na construção de barragens e minas, e as das paisagens da natureza ameaçada da Lapónia ou as paisagens das cidades operárias e industrializadas contemporâneas do filme - ou sobrepostas na mesma imagem – a voz, ao penetrar nos interstícios das imagens, permite a articulação das potências mudas que as habitam, ora para se amparar de um passado de recordações trágicas e tradições em perigo que é preciso resgatar ao esquecimento e dar a reconhecer ao presente e ao futuro, ora para confrontar o presente, o seu modelo de progresso e de vida, com a perpetuação da violência sobre as comunidades e a natureza, que condena o futuro ao mesmo ciclo de destruição. É exactamente isto que ganha um carácter visual concreto, quando sobre uma panorâmica que nos vai lentamente desvelando o espaço da mina de Olenegorsk, na Lapónia russa – uma paisagem cinzenta, não por isso menos bela, onde ocorrem naquele momento um conjunto de explosões necessárias ao processo de extracção de minério –, a voz de Nestler declara: “Alguma coisa correu mal. A tempestade que se aproxima fez com que a direcção do vento mudasse, empurrando o fumo tóxico na direcção da cidade de Olenegorsk.” Ao fumo é depois dado o tempo de se disseminar pela atmosfera e de invadir progressivamente o quadro na direcção da cidade ao fundo; Nestler abandona-nos deste modo aos efeitos do que acabámos de ouvir na contemplação do avanço do fumo, levando-nos a experienciar o seu carácter inelutável. Assim, este plano figura uma das ameaças que continua a pairar sobre o território da Lapónia, desvelando a potência contemporânea de formação e deformação das paisagens, simultaneamente a brutalidade exercida sobre elas e por sua vez a que elas impõem, sobretudo aos mais desamparados.

O modo particular de Nestler conceber e ordenar os planos procura em *Die Nordkalotte* dar a ver a transformação da paisagem natural e humana da Lapónia, descobrindo e isolando os seus elementos, motivos e figuras e, ao mesmo tempo, fazendo-os participar de uma verdadeira arqueologia do presente, capaz de mostrar a sua espessura e densidade. Por um lado, a enumeração rigorosa de uma série de catástrofes do passado recente que permanecem co-presentes à história da Lapónia: rios desfigurados, montanhas tornadas irreconhecíveis por causa de barragens e minas, lagos onde o peixe deixou de existir ou está em vias de extinção, florestas e pastagens arrasadas pondo em causa a sobrevivência dos animais; o processo de ren-

tabilização da paisagem afecta igualmente os homens: populações que vivem precariamente, lapões que são expulsos das suas aldeias, realojados contra-vontade, operários que sofrem de doenças por causa da poluição... Por outro, a observação rigorosa do *gestus* social que re-liga a comunidade lapa, por cima de um território entretanto dividido e desagregado.

Daqui decorre a natureza paradoxal dos lugares percorridos pelo filme, em que o presente puro dos factos constatados se redobra da sua pré e pós-história. Nestler filma a história natural da destruição da Lapónia, dando a ver os vestígios da destruição como algo que espera a redenção futura. Essa redenção está claramente do lado do anacronismo e o heterocronismo das sobrevivências da cultura lapã, que não encontra lugar no sistema dos conceitos e práticas ocidentais de capitalismo e progresso, ou seja, nos termos de Agamben, de uma reconfiguração do passado, restituindo-lhe a possibilidade.<sup>684</sup> O filme, exegese e revisitação cinematográfica dos vestígios e das sobrevivências como forma de libertar o presente da fatalidade de destruição, está preocupado com a relevância política destas sobrevivências e com os seus destinatários.

É por isso que tudo o que o filme nos mostra, toda a série de catástrofes naturais e humanas resultantes do processo de sobre-exploração da região da Calota Polar, operado pela economia capitalista, é enquadrado no fim e no início por sequências em que a transmissão<sup>685</sup> irrompe como questão dominante.

É este o sentido da sequência inaugural do filme em que uma lapã conta a outra mulher, junto do que resta de um antigo curral, como viviam antigamente os lapões da floresta Utja e como cuidavam das renas que criavam. Fala de como os homens e os animais tinham uma ligação mais próxima naquela altura e pressentimos o tempo que passou entre os acontecimentos de que fala e o presente do relato a que assistimos. Explica de seguida como se arrancam raízes de bétula e as precauções a ter para tornar o acto imperceptível e sem danos para o habitat: “A minha mãe ensinou-me a colocar tudo em ordem, ela era intransigente. Aliso a terra e volta a crescer. Ninguém irá notar que passamos por aqui. Podemos partir agora”. Vemo-la depois entrelaçar as raízes segundo uma técnica antiga do povo sami, cujos gestos ela

---

<sup>684</sup> Giorgio Agamben, “Le cinéma de Guy Debord”, in *Image et mémoire*, (Paris: Hoebeke, 1998).

<sup>685</sup> Cf. Benoît Turquety, “Un cinéma indirect libéré”, 74.

reproduz para a câmara. Nestler mostra-nos uma garrafa de sal do século XIX, herança de família daquela mulher, feita usando o mesmo procedimento. Retrospectivamente percebemos que esta sequência representa aquilo que foi preciso destruir para tornar possível os vários acontecimentos que o filme encadeia e acumula. Por outro lado, é justamente sobre palavras que reenviam para a urgência de restabelecer uma relação harmoniosa com a natureza e retomando gestos ritualizados da cultura lapã, uma cultura que precisamente a soube desenvolver, que o filme termina. Com efeito, Nestler faz contrastar, para fechar o filme, tudo o que vimos anteriormente com uma lição de biologia ao ar livre – uma professora explica no terreno, aos seus alunos adolescentes, para que o possam confirmar com os olhos, ao mesmo tempo que a sua voz dá legibilidade ao que se apresenta à vista, a dimensão do desastre ecológico que afecta o parque de Montschegorsk, na região de Murmansk, das suas causas e de como intervir para alterar a situação - e com rituais de canções e danças em que mulheres lapãs da cidade de Lovozero ensinam às suas filhas estes costumes ancestrais. Trata-se, com a ajuda do cinema, de fazer partilhar às gerações mais novas o conhecimento do que está em perigo, de trabalhar com elas uma memória da destruição enquanto memória salvífica.

As formulações fílmicas de Nestler não são o mero resultado do efeito de realidade comumente atribuído às imagens do documentário; nelas o que procede da presença e da actualidade, é redobrado de uma espécie de reverso: os procedimentos de desfasamento entre a visão e a voz, o olho e as palavras, produzem a irrupção de um tempo anacrónico composto de múltiplas durações, temporalidades heterogéneas, memórias entrelaçadas, que contradizem o presente, o afectam da negatividade de figuras recalcadas e subjugadas e simultaneamente lhe introduzem virtualidade, dividindo-o nas múltiplas linhas e dobras do passado e nas séries de possibilidades do futuro indeterminado. O figural poderia ser o nome para o que emerge neste intervalo entre os corpos e as palavras: por um lado, a figuração impossível do passado de destruição da comunidade lapã e da região e, por outro, o confronto com o presente como forma de projectar as figuras de uma outra história possível.

### **V. 3.2. Jaurès, biografia, arquivo contemporâneo das “vidas infames”**



*Jaurès* faz correr em paralelo a clandestinidade de um amor perdido, reanimado pelas palavras de Vincent Dieutre, o realizador, que relata a Eva Truffaut, sua amiga, ora em sincronia, ora enquanto narrador off, a história da sua relação com Simon, e a clandestinidade de uma pequena comunidade de refugiados afegãos, a viverem num campo ilegal no canal Saint Martin em Paris, a cujo quotidiano assistimos através de imagens recolhidas pelo realizador da janela de um apartamento em Jaurès, justamente o do seu amante, que ele aí ia encontrar, de manhã e ao fim do dia, durante o tempo que durou a ligação de ambos, sem nunca ter tido, no entanto, a chave do apartamento; não as fazendo equivaler-se, às duas clandestinidades, o filme joga-se todo numa relação extremamente delicada com o fora de campo, enquanto dimensão ora invisível, ora inaudível, que no entanto é imanente ao campo, i.e., se imiscui no que vemos e ouvimos. A ausência de Simon na imagem, por um lado, a ausência das palavras e sons que acompanhem os gestos e os rituais diários dos afegãos, por outro. Ao mesmo tempo, se podemos falar de um fora de campo, no sentido em que há um som que sentimos ser contíguo à imagem que vemos - o campo de visão da janela de um apartamento - a verdade é que esse som nunca se transforma em campo, i.e., nunca temos a imagem daquilo a que o som corresponde, e, nesse sentido, a separação entre o que ouvimos e o que vemos é o que acaba por ser sublinhado pelo dispositivo do filme, de um lado, vozes e sons quotidianos, que são sintomáticos do reenvio do objecto de recordação para uma zona de *néant* (de nada, de vazio), como diz Deleuze dos personagens de Antonioni, e do outro, uma imagem que descreve a paisagem urbana e as vidas que nela se inscrevem.

Este fora de campo duplo, que pressiona as imagens recolhidas do apartamento, é o embraiador do diálogo entre o realizador e Eva Truffaut, que são mostrados num estúdio face à sua projecção. A escolha deste dispositivo sublinha o gesto de retoma e comentário das imagens de um outro tempo, e permite a introdução em relação a elas de um olhar distanciado, propício a considerações reflexivas, ao trabalho de rememoração e também à fabulação. Dieutre encena-se a si próprio e a Eva Truffaut no lugar de espectadores de cinema, para quem o ecrã, enquanto janela aberta sobre o mundo funciona como esconderijo do corpo de Simon e ao mesmo tempo, tal como o vidro da janela de *Jaurès*, como separação em relação aos corpos filmados dos afegãos. Com efeito, *Jaurès* parte de um arquivo pessoal, de imagens registadas, que retoma de modo a permitir a repetição no sentido da rememoração. De

uma vez à outra, pela sua reduplicação, o registo assim suspenso produz o intervalo de uma expectativa que supõe e opera o lugar do espectador - o próprio Vincent Dieutre ocupa esse lugar no seu diálogo com a amiga, ela também espectadora. Embora esse lugar seja tomado pelos dois no filme, essa ocupação mantém aberta a possibilidade da sua efectuação por outros sujeitos ou espectadores, por outras subjectivações. Se o filme resulta dos efeitos de uma ocupação particular do lugar do espectador, não deixa de tornar secundário quem ocupa esse lugar: o que emerge em primeiro plano são as imagens suspensas na sua repetição e os efeitos de reescrita que a sua reduplicação torna imprevisíveis e inevitáveis, independentemente da realidade de quem vem ocupar esse lugar aberto pelo intervalo entre o registo das imagens e a sua retoma através da reduplicação, re-reprodução desse registo.

Na imagem, através dos olhos de Dieutre e Truffaut, contemplamos o exterior em redor do apartamento: “um teatro”, como refere o realizador, com o metro em cima, a rua, as pessoas, os carros, algumas figuras que o filme destaca, como o artista que todas as noites muda as lâmpadas de uma instalação, e em baixo, sob a ponte, os afegãos. Os dois amigos interrogam-se sobre a vida destes homens, o seu destino, ao mesmo tempo que se perguntam sobre as relações entre arte e política, reflexão que na verdade podemos considerar no centro do filme, já que Dieutre a coloca face ao militantismo e à acção no terreno, de que Simon é um representante (trabalha para uma associação de ajuda aos emigrantes). Várias vezes retorna no filme a divergência dos dois face à relevância política da arte. Dieutre, ao contrário de Simon, acredita na força política do cinema e do gesto artístico e enuncia a sua expectativa de que o mundo tenha mudado, mesmo que muito subtilmente, com o seu filme, que alguma coisa seja diferente. Mas esta crença na força política do cinema, e aqui, em particular, do filme-ensaio, decorre de uma reconfiguração das relações entre cinema e política, em que a concepção do cinema como instrumento da política, que vigorava nos anos setenta, deu lugar à reinvenção de formas políticas, a partir das múltiplas maneiras que o cinema tem de inventar olhares, de dispor os corpos nos lugares, de fazer ecoar as vozes nos espaços, fazendo-os operar as tais pequenas transformações de que fala Dieutre, e revelando a superfície do ecrã como o lugar onde se exprime uma potência comum, em que as questões de justiça se medem em função de imperativos de justiça, para reiterar as palavras de Jacques Rancière. No caso de *Jaurès*, e contrariando a acusação que foi feita ao filme de voyeurismo, Dieutre constrói um

sistema formal que exhibe o intervalo que separa a realidade, da realidade fílmica, sendo que é neste intervalo, nesta tensão que se aloja o gesto criador, que é um gesto de distanciação, de introdução de um *delay*, e onde se joga toda a política do cinema: Dieutre regressa sobre imagens que filmou num tempo anterior para as comentar, e pensar com e através delas, quando deixaram de ser documentais, quando se tornaram material de arquivo. Ou seja, apesar de serem imagens pessoais, não deixam de ter as características do arquivo: correspondem a vivências apartadas da relação de imediatividade que partilharam com a realidade num dado momento. Supõem, por isso, um gesto de retoma, de rememoração que é um gesto de reescrita.

O modo como Dieutre nos mostra os afegãos é exemplar disso mesmo. Se o realizador não vai em seu auxílio, é porque o mundo de onde se olha e comenta as imagens se encontra provisoriamente separado do mundo filmado. E esta separação corresponde à parte de ficção que trabalha qualquer imagem do cinema. Neste sentido, Dieutre apodera-se do mundo de contornos documentais para nele introduzir a ficção, i.e., tudo o que é da ordem do possível, do desejo, da subjectividade – o discurso sobre o amor impossível que ocupa o seu lugar, as imagens fantasmáticas e inalcançáveis dos afegãos acoissados pela polícia, que mesmo para entrarem e saírem do seu espaço se põem em risco, que se substituem à passagem ao acto, ao movimento de ir em seu auxílio, representando nas palavras de Jean-Louis Comolli <sup>686</sup>, a ausência que caracteriza o nosso presente. E também, acrescentaríamos, simultaneamente, a indignação provocada pelas suas injustiças e a impotência em relação a elas.

Trata-se de recusar a facticidade do mundo tal como nos é dada a ver e perceber pelos regimes imagéticos e discursivos dominantes, de ultrapassar o actual. Isto significa igualmente ultrapassar os *topoi*, as figuras arquetípicas, no sentido dos clichés, na relação com a ideia de reescrita, de retoma de imagens de um arquivo. Ou seja, significa a recusa de um filme sobre os afegãos, do filme das imagens que pretendiam documentar a sua história de dor, tragédia e violência, pois de algum modo deixou de ser possível filmar essa história; ela está demasiado tomado pelos clichés, pelo *pathos* e retórica do sofrimento. Trata-se da recusa do realismo da memória, ao manter-se à distância, ao recusar, por exemplo, o som do exterior, ao introduzir ele-

---

<sup>686</sup> Jean-Louis Comolli, “Mots et Images”, *Ces films à part qu’on nomme “Documentaires”*. <https://cesfilmsapart.wordpress.com/2012/10/05/mots-et-images/>

mentos de animação nas imagens. Ao recusar o registo meramente documental, no sentido do documento, que nada diz da dor alheia e tudo da impotência do próprio documento, Dieutre não deixa, no entanto, de nos fazer de algum modo sentir, no cruzamento com a história da perda amorosa, reinventando simultaneamente este *topos*, na distância irremediável que nos separa daquelas vidas, que no filme o vidro materializa de uma forma literal, uma proximidade quase convivial, no sentido “de tempo passado com”, àqueles homens e às suas vidas silenciosas, de que a observação paciente de Dieutre nos torna testemunhos e cúmplices, construindo assim uma imagem de um certo mundo que nos é dirigida. Uma imagem que não o silencia e permite que ele diga alguma coisa a alguém.<sup>687</sup>

O filme de Dieutre, depende de um arquivo videográfico prévio da intimidade, ecoando o permanente documentar da vida pessoal tornado inescapável com os programas e tecnologias de comunicação, do tipo facebook. Neste sentido, não é de estranhar o fascínio que o realizador confessa ter pela possibilidade de utilizar as pequenas câmeras telefônicas para realizar pequenos “filmes facebook”, i.e., filmes que são filmados para serem imediatamente transmitidos, e em relação aos quais aparentemente se perde a distância da rememoração. No fundo, indo ao encontro do que faz o sentido do registo para um programa como o Facebook, a sua transmissão como indicador do “eu estive lá” (o *Facebook* como lugar da presença). No entanto, Dieutre fala do seu pequeno contributo para a deslinearização dos fluxos, referindo-se a uma expressão de Stiegler, para dar conta do seu retorno a alguns destes pequenos filmes, usando o cinema como forma de rememorar este arquivo, estes documentos, de os reescrever. A rememoração cinematográfica aparece, então, como estratégia de partilha da intimidade nos antípodas da seu registo *facebook*, em que os traços das vidas íntimas e infames<sup>688</sup> ficam registados, mas não se inscrevem.

---

<sup>687</sup> “*Topoi* e *pathos* só podem ser apagados se for colocado a nu, reexposto e desactivado o dispositivo de endereçamento que anula neles a potencialidade de um sentido dirigido a alguém. É preciso nos arquivos da violência apagar o arquivo da dor enquanto ele próprio apaga a possibilidade da dor. É preciso esquecer-la, o que não quer dizer perdê-la, cobri-la de um adesivo. Este recobrimento não é outro senão o *topos*, o próprio *pathos* e o retorno do sofrimento na materialidade, na transportabilidade da sua forma, da sua expressão, do seu lirismo.” Perret, “Ciné-archives et la mémoire cinéma”, 106.

<sup>688</sup> Nos arquivos *Facebook* não deixam de ressoar, para nós, os arquivos evocados por Foucault sob a expressão “A vida dos homens infames” (1970), uma colecção de “arquivos de confinamento, de polícia, petições ao rei e *lettres de cachet*”, durante os anos compreendidos entre 1660-1760. Apesar do contraste entre o excesso contemporâneo de uns e a rarefacção dos outros, ambos têm em comum o facto de sujeitos anónimos, sem “fama”, devirem infames apenas devido ao seu encontro com o

Na nossa cultura audiovisual e digital, na era do Arquivo, é cada vez mais importante interromper o fluxo de imagens e sons, repetir as imagens, deslocando-as de um contexto para outro, com o intuito de dar aos acontecimentos passados e à realidade uma outra hipótese. O cinema de Dieutre (e também o de Nestler) procura fazer isto, mostrar a capacidade do cinema, enquanto ex-mass-media, para empreender este ponto de vista crítico sobre o presente e a história, quer a história pessoal, quer a história colectiva. Num certo sentido, o cinema está a desaparecer, a tornar-se uma ruína, mas ao mesmo tempo, por contraposição aos outros media que nos dão os factos sem a sua possibilidade, é uma ferramenta da memória, que pode testemunhar sobre a nossa condição contemporânea, abrindo-a ao tempo da reflexão, bem como ao que herdámos, tornando-o possível de novo.

Se há sobretudo políticas do cinema, e não um cinema político, tal prende-se com o que acontece neste intervalo entre imagem e coisa filmada, ou melhor, o que acontece no intervalo entre nós, realizador e espectador, e a coisa filmada, concebida desde logo como imagem ou *ready made*, no sentido de Bitomsky, que se é indissociável da própria natureza do cinema - da sua não imediatez, ao contrário do que muitas vezes se faz passar como a sua especificidade, i.e., a imagem filmica como testemunhando da imediatez do presente -, tem de ser relançado a cada filme, pois não há uma agenda *a priori* para a sua encenação, mas infinitas maneiras de o trabalhar, ou seja infinitas maneira de encarnar o diálogo com as imagens. Quer Dieutre, quer Neslter, materializam de forma literal este princípio do diálogo com as imagens. Através das respectivas presenças nos filmes, seja fisicamente, seja através da voz em off, figurando a personagem do pensador cinematográfico, o discurso de ambos não procura ou pretende dirigir ou manipular o espectador sobre o que deve pensar das imagens, mas é antes um exercício, mais ou menos pedagógico, de decifração das imagens na sua complexidade histórica, de denotação das suas contradições. Tal exercício, materializa-se num pensamento audio-visual, um pensamento do interstício figural, que se concebe e constrói na imanência da temporalidade própria de cada filme,

---

“poder”. Cf. Michel Foucault, “La vie des hommes infâmes”, in *Dits et écrits, 1954-1984, III 1976-1979*, Éd. Daniel Defert et François Ewald, 237-53 (Paris: Gallimard, 1994).

a partir da relação entre o que é dito e o que se vê e ouve nas imagens <sup>689</sup>, permitindo justamente reencontrar o mundo, através do cinema, transformado.

---

<sup>689</sup> O movimento fílmico aparenta-se ao fluxo do pensamento e das imagens, mas o seu modelo não são as metáforas e as metonímias, a associação pesada de imagens, características da montagem clássica e, sim, interstício figural que transporta o pensamento para o coração da imagem. “O filme torna-se o objecto de uma leitura oscilante, entre imagem e linguagem, presente e passado, entre a dimensão espacial da fotografia e a dimensão temporal do comentário retrospectivo. Daqui nasce uma imagem lida no sentido benjaminiano, uma imagem que transporta a marca do instante perigoso e crítico que funda qualquer leitura.” Blümlinger, *Ibid.*, 66.



## BIBLIOGRAFIA

AAVV. *A Circulação da Palavra. Textos de Apoio Doc's Kingdom*, 2007.

AAVV. *Jean-Luc Godard. Documents*. Coordonnée par Nicole Brenez. Paris: Éditions Centre Georges Pompidou, 2006.

AAVV. *Rohmer et les autres*. Direction de Noël Herpe. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2007. Disponível em OpenEditionBooks, 2013. <http://books.openedition.org/pur/654>

Adorno, Theodor W. “L’essai comme forme”. Traduction de Sibylle Muller. In *Notes sur la littérature*, 5-29. Paris: Flammarion, 1984.

Agamben, Giorgio. “Gloses marginales aux *Commentaires sur la société du spectacle*”. In *Moyens sans fins*, 83-102. Paris: Éditions Payot et Rivages, 1995.

Agamben, Giorgio. “Le cinéma de Guy Debord”. In *Image et Mémoire*, 65-76. Paris: Éditions Hoëbeke, 1998.

Agamben, Giorgio. “Notas sobre o gesto”. In *Catálogo Inter@ctividades Lisboa*, 16-21. Tradução de Carlos Leone. Lisboa: CECL/FCSH/UNL, 1997.

Agamben, Giorgio. *Qu’est-ce que le contemporain?* Paris: Éditions Payot & Rivages, 2008.



Alberti, Leon Battista. *De pictura*. Trad. Jean-Louis Schefer, Paris: Macula, (1981), 1992.

Amiel, Vincent. “Rohmer et la crise du récit”. In *Rohmer et les autres*, 61-68. Direction de Noël Herpe. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2007. Disponible en OpenEditionBooks, 2013. <http://books.openedition.org/pur/654>

Aparício, Irene et Susana Nascimento Duarte. “Ce qui rend le temps lisible, c’est l’image [Entretien avec Georges Didi-Huberman]”, *Cinema: Journal of philosophy and the moving image*, 1 (December, 2010): 118-33. <http://cjpmi.ifl.pt/storage/1/1%20Didi-Huberman-Nascimento%20Duarte-Aparicio.pdf>

Aubral, François. “Variations Figurales”. In *Figure, Figural*, 197-244. Sous la direction de François Aubral et Dominique Chateau. Paris: L’Harmattan, 1999.

Auerbach, Erich. *Figura. La loi juive et la promesse chrétienne*. 1967. Réédition, Paris: Macula, 2003.

Aumont, Jacques. *À quoi pensent les films?* Paris: Séguier, 1996.

Aumont, Jacques. “Cinégenie, ou la machine re-monter le temps”. In *Jean Epstein, cinéaste, poète, philosophe*, 87-108. Sous la direction de Jacques Aumont. Paris : Cinémathèque Française, 1998.

Badiou, Alain. *Cinéma*. Paris: Nova Éditions, 2010.

Badiou, Alain. “Le plus de voir. Jean-Luc Godard, Histoire(s) du Cinéma”, *Artpress - Le siècle de Jean-Luc Godard. Guide pour “Histoire(s) du Cinéma”*, Hors-série (nov. 1998): 86-90.

Barthes, Roland. “Le Troisième sens, notes de recherche sur quelques photographies de S. M. Eisenstein”, *Cahiers du Cinéma*, no 222 (juillet, 1970), retomado em *Essais Critiques III*. Paris: Seuil, 1982.

Bazin, André. “Chris Marker. Lettre de Sibérie”. In *Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague (1945-1958)*, 179-181. Paris: Cahiers du Cinéma, 1983.

Bazin, André. *Qu’est-ce que le cinéma?* Paris: Septième Art/éditions du cerf, 1990.

Bellour, Raymond. “From Raymond Bellour (Paris)”. Translated by Lynne Kirby. *Film Quarterly*, Vol. 52, No. 1 (Autumn, 1998), retomado em “Movie Mutations: Letters from (and to) Some Children of 1960. Jonathan Rosenbaum, Adrian Martin, Kent Jones, Alexander Howarth, Nicole Brenez and Raymond Bellour”. In *Movie Mutations. The Changing Face of World Cinephilia*. Edited by Rosenbaum, Jonathan and Adrian Martin, 1-34. London: BFI, 2003.

Bellour, Raymond. *La Querelle des dispositifs*. Paris: P.O.L/Trafic, 2013.

Bellour, Raymond. *L’entre-images 2. Mots, Images*. Paris: P.O.L/Trafic, 1999.

Bellour, Raymond. “L’interruption, l’instant”. In *L’entre-images. Photo, Cinéma. Vidéo*, 109-133. Paris: Éditions La Différence, 1990.

Belting, Hans et Anne-Marie Bonnet. "Histoires d'images. Entretien Hans Belting, Anne-Marie Bonnet". *Artpress - Le siècle de Jean-Luc Godard. Guide pour "Histoire(s) du Cinéma"*, Hors-série (Nov. 1998): 60-68.

Benjamin, Walter. "Expérience et pauvreté". In *Oeuvres, II*, 364-72. Traduction de Pierre Rusch. 1933. Réédition, Paris: Gallimard, 2000.

Benjamin, Walter. "L'Auteur comme producteur". In *Essais sur Brecht*, 122-134. Traduction de Philippe Ivernel. 1934. Réédition, Paris: La Fabrique Éditions, 2003.

Benjamin, Walter. "L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique". In *Oeuvres, III*, 269-316. Traduction de Maurice Gandillac, Rainer Rochlitz. 1939. Réédition, Paris: Gallimard, 2001.

Benjamin, Walter. *L'origine du drame baroque allemand*. Traduction de Sibylle Muller. 1925. Réédition, Paris: Flammarion, 2000.

Benjamin, Walter. "Qu'est-ce que le théâtre épique?". In *Essais sur Brecht*. Traduction de Philippe Ivernel. 1931. Réédition, Paris: La Fabrique Éditions, 2003.

Benjamin, Walter. "Qu'est-ce que le théâtre épique?". In *Oeuvres, III*, 317-328. Traduction de Rainer Rochlitz. 1939. Réédition, Paris: Gallimard, 2001.

Bergala, Alain. "Enfants: ralentir (*France tour détour deux enfants*)". In *Nul mieux que Godard*, 32-38. Paris: Cahiers du Cinéma, 1999.

Bergala, Alain. *Godard au travail*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2006.

Bergala, Alain. "L'Ange de l'Histoire". In *Nul mieux que Godard*, 221-249. Paris: Cahiers du Cinéma, 1999.

Bitomsky, Hartmut. "The documentary world". In *Hartmut Bitomsky Retrospective*, 10-20. Goethe Institut München, 1997.

Blanchot, Maurice. *L'Entretien Infini*. Paris: Gallimard, 1969.

Blümlinger, Christa. "Harun Farocki ou l'art de traiter les entre-deux". In *Harun Farocki. Reconnaître & Poursuivre*, 11-17. Théâtre Typographique, 2002.

Blümlinger, Christa. "Lire entre les images". In *L'Essai et le Cinéma*, 49-66. Sous la direction de Suzanne Liandrat-Guigues et Murielle Gagnebin. Paris: Éditions Champ Vallon, 2004.

Blümlinger, Christa. "Slowly forming a thought while working with images". Translated by R. Curtis. In *Harun Farocki. Working on the sight-lines*, 163-75. Edited by Thomas Elsaesser. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004.

Bonitzer, Pascal. *Éric Rohmer*. Paris: Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinema, 1999.

Bonitzer, Pascal. "Les silences de la voix". In *Le regard et la voix*, 25-49. Paris: Union Générale Éditions, 1976.

Bouquet, Stéphane. "Stanley Cavell. Une lecture". *Cinéma 14* (automne 2007): 5-15.

Brenez, Nicole. "Comme vous êtes: Représentation et figuration, inventions de l'image cinématographique". *Admiranda*, 5. *Cahiers d'analyse du film et de l'image – Figuration Défiguration*, (1990): 9-19.

Brenez, Nicole. *De la figure en générale et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*. De Boeck Université, 1998.

Brenez, Nicole. "L'Objection Visuelle". In *Le cinéma critique. De l'argentique au numérique, voies et formes de l'objection visuelle*, 5-23. Sous la direction de Nicole Brenez et Bidhan Jacobs. Paris: Publications de la Sorbonne, 2010.

Brenez, Nicole. "The ultimate journey: remarks on contemporary theory". Translation by Adrian Martin. *Screening the past*, 2 (1997).

Bresson, Robert. *Notes sur le cinématographe (1959-1958)*. Paris, Éditions Gallimard, 1975.

Brito, Vanessa. "À propos d'Images (À Suivre) [Entretien avec Marie-José Mondzain]", *Cinema: Journal of philosophy and the moving image*, 3 (December, 2012): 254-271. <http://cjpml.iifl.pt/storage/3/3%20MondzainBrito.pdf>.

Català, Josep María. "Las Cenizas de Pasolini y el archivo que piensa". In *La forma qui piensa. Tentativas en torno al Ciné-ensayo*, 92-108. Director editorial: Antonio Weinrichter. Navarra: Punto de Vista, 2007.

Cavell, Stanley. "Introduction: Des Mots pour une conversation". In *À la recherche du Bonheur. Hollywood et la comédie du remariage*, 10-46. Traduction de Christina Fournier et Sandra Laugier. Paris: Éditions de l'Étoile/Cahiers du Cinéma, 1993.

Cavell, Stanley. "On Eric Rohmer's *A Tale of Winter*". In *Cavell on Film*, 287-293. Edited by William Rothman. New York: State University of New York Press, 2005.

Comolli, Jean-Louis. "Mots et Images". *Ces films à part qu'on nomme "Documentaires"*. <https://cesfilmsapart.wordpress.com/2012/10/05/mots-et-images/>

Conley, Tom. *Film Hieroglyphs. Ruptures in classical cinema*. 1991. Reprinted, Minneapolis-London: University of Minnesota Press, 2006.

Conley, Tom. "Reading with Marie-Claire". *Rouge*, 11 (July 2007). [http://www.rouge.com.au/11/reading\\_ropars.html](http://www.rouge.com.au/11/reading_ropars.html)

Conley, Tom. "The strategist and the stratigrapher". In *Aftereffects: Gilles Deleuze and the Philosophy of Cinema*, 260-73. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.

Daney, Serge. "Fonction critique". In *La maison cinéma et le monde 1. Les temps des Cahiers. 1962-1981*, 313-339. Paris: POL/Trafic, 2001.

Daney, Serge. "From movies to moving", Translated by Brian Holmes. In *Art and the moving image*, 334-339. Edited by Tanya Leighton. London: Tate, Afterall, 2008.

Daney, Serge. *La Maison cinéma et le monde, tome 2. Les Années Libe, 1981-1985*. Paris: POL, 2002.

Daney, Serge. *Le salaire du zappeur*. Paris: POL, 1993.

Daney, Serge. "Le terrorisé (Pédagogie godardienne)". In *La rampe - Cahier critique, 1970-1982*, 85-94. Paris: Cahiers du cinéma, 1996.

Daney, Serge. "Un drôle de show". In *La maison cinéma et le monde. Les années "Libé" (1986-1991). Tome 3*, 300-302. Paris: P.O.L/Trafic, 2012.

Debord, Guy. *Oeuvres*. Paris: Éditions Gallimard, 2006.

Deleuze, Gilles. "Appréciation". In *L'île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974*, 299-300. 1972. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002.

Deleuze, Gilles. *Cinéma 1. L'Image-mouvement*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983.

Deleuze, Gilles. *Cinéma 2. L'Image-temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985.

Deleuze, Gilles, "Cours Cinéma/Pensée - octobre 1984/ juin 1985", *La voix de Gilles Deleuze*. <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze>.

Deleuze, Gilles. *Différence et répétition*, 1968. Paris: PUF, 1972.

Deleuze, Gilles. *Foucault*. 1986. Réédition, Paris: Les Éditions de Minuit, 2004.

Deleuze, Gilles. *Francis Bacon, Logique de la sensation*. 1981. Réédition, Paris: Éditions du Seuil, 2002.

Deleuze, Gilles. *Le bergsonisme*. 1966, Réédition, Paris: PUF, 1998.

Deleuze, Gilles. *Logique du sens*. Paris: Éditions de Minuit, 1969.

Deleuze, Gilles. "Portrait of the philosopher as a Moviegoer". Translated by Ames Hodges and Mike Taormina. In *Two regimes of madness. Texts and Interviews, 1975–1995*, 213-221. NY: Semiotexte/Smart Art, 2007.

Deleuze, Gilles. *Proust et les signes*. 1964. Réédition, Paris: PUF, 1998.

Deleuze, Gilles et Guattari, Félix. *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Éditions de Minuit, 1991.

Deleuze, Gilles. "Trois questions sur *Six fois deux* (Godard)". In *Pourparlers, 1972-1990*, 55-66. Paris: Éditions de Minuit, 1990.

Derrida, Jacques. *Mal d'archive*. 1995. Paris: Galilée, 2008.

Dias, André. "O que se vê quando as pessoas falam? Uma conversa com Angela Schanelec". Publicada no blogue "ainda não começámos a pensar", em Fevereiro de 2008. <http://aindanaocomecamos.blogspot.pt/>

Didi-Huberman, Georges. *Atlas, Como llevar el mundo auestas?* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2010.

Didi-Huberman, Georges. *Fra Angelico, Dissemblance et figuration*. Paris: Flammarion, 1995.



Didi-Huberman, Georges. "Ouvrir les temps, armer les yeux: Montage, histoire, restitution". In *Remontages du temps subi. L'oeil de l'histoire*, 2, 69-195. 2009. Paris: Les Éditions de Minuit, 2010.

Didi-Huberman, Georges. *Quand les images prennent position. L'oeil de l'histoire I*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2009.

Dieutre, Vincent. "Les Facebook films". *Pointligneplan*. <http://www.pointligneplan.com/la-fabrique-des-films-vincent-dieutre>

Doane, Mary Ann. *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, contingency, the archive*. Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press, 2002.

Dubois, Philippe. "La question des Figures à travers les champs du savoir: le savoir de la lexicologie: note sur *Figura* de Erich Auerbach". In *Figure, Figural*, sous la direction de François Aubral et Dominique Chateau, 11-24. Paris : L'Harmattan, 1999.

Dubois, Philippe. « La tempête et la matière-temps, ou le sublime et le figural dans l'œuvre de Jean Epstein ». In *Jean Epstein, cinéaste, poète, philosophe*, sous la direction de Jacques Aumont, 267-323. Paris : Cinémathèque Française, 1998.

Dubois, Philippe. "L'écriture figurale dans le cinéma muet des années 20". In *Figure, Figural*, sous la direction de François Aubral et Dominique Chateau, 245-273. Paris : L'Harmattan, 1999.

Durafour, Jean Michel. *Jean-François Lyotard: Questions au cinéma*. Paris: Puf, 2009.

Duras, Marguerite. *La couleur des mots. Entretiens avec Dominique Noguez*. Paris: Benoît Jacob (1984), 2001.

Duras, Marguerite. *Les yeux verts*. Paris: Éditions de l'Étoile/Cahiers du Cinéma (1980), 1996.

Duras, Marguerite. *Oeuvres. Romans, cinéma, théâtre, un parcours 1943-1993*. Paris: Gallimard, 1997.

Eisenschitz, Bernard. "Une machine à montrer l'invisible. Conversation avec Bernard Eisenschitz à propos des *Histoire(s) du Cinéma*". *Cahiers du cinéma*, no. 529 (novembre, 1998): 52-57.

Elsaesser, Thomas. "Making the world superfluous: an interview with Harun Farocki". In *Harun Farocki. Working on the sight-lines*, edited by Thomas Elsaesser, 178-189. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004.

Epstein, Jean, *Écrits sur le cinéma 1921-53, tome 1*. Paris: Cinéma club/seghers, 1974.

Epstein, Jean, *Écrits sur le cinéma 1921-53, tome 2*. Paris: Cinéma club/seghers, 1975.

Ernst, Wolfgang and Farocki, Harun. "Towards an Archive for Visual Concepts". Translated by Robin Curtis. In *Harun Farocki. Working on the sight-lines*, 261-86. Edited by Thomas Elsaesser. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004.

Farge, Arlette. *Le goût de l'archive*. Paris: Éditions du Seuil, 1989.

Farocki, Harun. “Comment montrer les victimes”. Traduction de Pierre Rusch. *Trafic*, n° 70 (2009): 16-24.

Farocki, Harun. “La guerre trouve toujours un moyen”. In *HF/RG [Harun Farocki/Rodney Graham]*. 90-101, Traduction de Pierre Rusch. Paris: Black Jack Éditions, 2009.

Fieschi, Jean-André. “La difficulté d’être de Jean-Luc Godard”. *Cahiers du Cinéma*, no 137 (novembre, 1962): 14-25.

Foucault, Michel, *Ceci n’est pas une pipe*. 1968. Réédition, Paris: éditions fata morgana, 1986.

Foucault, Michel. *História da Sexualidade – I. A vontade de saber*. Tradução de Pedro Tamen. 1976. Reedição, Lisboa: Relógio d’Água, 1994.

Foucault, Michel. *L’Archéologie du Savoir*. Paris: Éditions Gallimard, 1969.

Foucault, Michel. “La vie des hommes infâmes”. In *Dits et écrits, 1954-1984, III 1976-1979*, 237-53. Édition de Defert, Daniel et François Ewald. Paris: Gallimard, 1994.

Foucault, Michel. *Vigiar e Punir*. Tradução de Raquel Ramallete. 1975. Reedição, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1997.

Frodon, Jean-Michel. “Godard, un chien dans le jeu de Cannes”. *Slate.fr*. <http://www.pileface.com/sollers/spip.php?article1503>

Godard, Jean-Luc et Youssef Ishaghpour. *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle. Dialogue*. Tours: Farrago, 2000.

Godard, Jean-Luc, *Godard on Godard*, edited by Narboni, Jean and Tom Milne, 171-196. New York: Da Capo Press, 1986.

Gastaldi, Juan Luis. "L'esthétique au sein des mots: *Discours, figure*, ou le renouvellement du projet critique". In *Le moment philosophique des années 1960 en France*. Sous la direction de Patrice Maniglier, 535-556. Paris: PUF, 2011.

Guérin, Marie-Anne. "Le miracle dans le champ: les rites et les exorcismes de l'amour mutuel chez Rohmer". In *Rohmer et les autres*, 85-94. Direction de Noël Herpe. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2007. Disponible en OpenEditionBooks, 2013. <http://books.openedition.org/pur/654>

Gunning, Tom. "Éric Rohmer et l'héritage du réalisme cinématographique". In *Rohmer et les autres*, 11-20. Direction de Noël Herpe. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2007. Disponible en OpenEditionBooks, 2013. <http://books.openedition.org/pur/654>

Hacking, Ian. *Rewriting the soul. Multiple personality and the sciences of memory*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1995.

Heath, Stephen. "Body, voice". In *Questions of cinema*, 176-193. Bloomington: Indiana University Press, 1981.

Hème de Lacotte, Suzanne. "'L'image de la pensée' ou comment le cinéma nous aide à fonder de nouveaux présupposés philosophiques". *Cinemas: revue*

*d'études cinématographiques/Cinemas: Journal of Film Studies*, vol. 16, n°2-3 (2006): 54-72. doi:10.7202/014615ar.

Hochhäusler, Christoph and Wackerbarth, Nicolas. «Interview: Angela Schanelec, Reinhold Vorschneider». *Revolver. Zeitschrift für Film*, n.º 13 (Berlim, 2005). Tradução de João Batista Corrêa.

Israel-Pelletier, Aimée. "Godard, Rohmer, and Rancière's *Phrase-Image*". *SubStance* #108, Vol. 34, no. 3, Issue 108: French Cinema Studies 1920s to the Present (2005): 33-46.

Knörer, Ekkehard. «Longshots: Luminous Days. Notes on the New German Cinema». *Vertigo*. vol. 3, n.º 5 (Primavera 2007). <http://www.vertigomagazine.co.uk/showarticle.php?sel=cur&siz=1&id=772>.

Laugier, Sandra. "La comédie du remariage comme philosophie américaine". In *Stanley Cavell. Cinéma et philosophie*, 95-111. Direction de Sandra Laugier et Marc Cerisuelo. Paris: Presse de la Sorbonne Nouvelle, 2001.

Leblanc, Gérard. "La poétique Epsteinienne". In *Jean Epstein, cinéaste, poète, philosophe*, 25-38. Sous la direction de Jacques Aumont. Paris : Cinémathèque Française, 1998.

Levin, Thomas Y. "Iconology at the movies: Panofsky's film theory". *The Yale Journal of Criticism* 9.1 (1996): 27-55.

Lindeperg, Sylvie. "Vies en sursis, images revenantes. Sur Respite de Harun Farocki". *Trafic*, n° 70 (2009): 25-32.

Lovink, Geert. "Archive Rumbblings. Interview with German media archeologist Wolfgang Ernst", 2002/03. <http://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-0302/msg00132.html>.

Lyotard, Jean-François. *Discours, Figure*. 1971. Réédition, Paris: Klincksieck, 2002.

Lyotard, Jean-François. "Gilles Deleuze (*post-scriptum*)". In *Misère de la philosophie*, 191-196. 1995. Réédition, Paris: Éditions Galilée, 2000.

Lyotard, Jean-François. "Idée d'un film souverain". In *Misère de la philosophie*, 209-221. 1995. Réédition, Paris: Éditions Galilée, 2000.

Lyotard, Jean-François. "L'Acinéma". In *Des Dispositifs Pulsionnels*, 57-69. 1973. Réédition, Paris : Éditions Galilée, 1994.

Maniglier, Patrice. "Version du présent: la métaphysique de l'événement selon Foucault éclairée par le cinéma", In Maniglier, Patrice and Zabunyan, Dork, *Foucault va au cinéma*, 49-126. Paris: Bayard Éditions, 2011.

Mathews, Peter. "The mandatory proxy". *Biography*, 29, 1 (Winter 2006): 43-53.

Martin, Adrian. "'Introduction' to 'The ultimate journey: remarks on contemporary theory'". *Screening the past*, 2 (1997). <http://tlweb.latrobe.edu.au/humanities/screeningthepast/reruns/brenez.html>.

Martin, Adrian. *Last day every day. Figural thinking from Auerbach and Kra-cauer to Agamben and Brenez*. New York: Puctum Books, 2012.

Martin, Jean-Clet. "Enluminures - à propos de Lyotard". In *Le moment philosophique des années 1960 en France*, 509-521. Sous la direction de Patrice Maniglier. Paris: PUF, 2011.

Martin, Jean-Clet. "La méthode de partage chez Rancière". In *Constellation de la philosophie*, 153-162. Paris: Éditions Kimé, 2007.

Martin, Jean-Clet. "Souvenirs d'Hegel sur l'Art - Depuis Foucault". In *Constellation de la philosophie*. 11-16. Paris: Éditions Kimé, 2007.

Martin, Jean-Clet. "Un précis de cinématographie entre Rancière et Lyotard". In *Constellation de la philosophie*, 163-173. Paris: Éditions Kimé, 2007.

Metz, Christian. *Langage et Cinéma*. Paris: Larousse, 1971.

Metz, Christian. "Metaphor/Metonymy, or the Imaginary referent". In *The Imaginary Signifier. Psychoanalysis and the cinema*, 149-297. Translation by Celia Britton, Annwyl Williams, Ben Brewster, and Alfred Guzzetti. 1977. Reprinted, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1982.

Mondzain, Marie-José. *Images (à suivre)*. Paris, Bayard, 2011.

Moure, José. "Essai de définition de l'essai au cinéma". In *L'Essai et le Cinéma*, 25-39. Sous la direction de Suzanne Liandrat-Guigues et Murielle Gagnebin. Paris: Éditions Champ Vallon, 2004.

Mules, Warwick. "The Figural as Interface in Film and the New Media: D. N. Rodowick's *Reading the Figural*". *Film-Philosophy Journal*, Vol. 7 No. 56 (December 2003). <http://www.film-philosophy.com/vol7-2003/n56mules>.

Nascimento Duarte, Susana and Rowland, Clara. *Images riddled with language: an interview with Tom Conley*. *MATLIT*, V.1, n. 2 (2013). <http://iduc.uc.pt/index.php/matlit/article/view/1792/1158>

Neyrat, Cyril. "L'essai à la limite de la terre et de l'eau". In *L'Essai et le Cinéma*, 157-170. Sous la direction de Suzanne Liandrat-Guigues et Murielle Gagnebin. Paris: Éditions Champ Vallon, 2004.

Neyrat, Cyril. "La pesanteur du théâtre et la grâce du cinema: dispositifs de guerre chez Kleist et Rohmer". In *Rohmer et les autres*, 51-57. Direction de Noël Herpe. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2007. Disponível em OpenEditionBooks, 2013. <http://books.openedition.org/pur/654>

Neyrat, Cyril. "Un vieil endroit", *Cahiers du Cinéma* (avril 2006): 11-12.

Panofsky, Erwin. "Style and Medium in the motion pictures". In *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*, 151-169. Edited by Gerald Mast and Marshall Cohen. London: Oxford University Press, 1994.

Pasolini, Pier Paolo. "A língua escrita da realidade". In *Empirismo Hereje*, 161-183. Tradução de M. Serras Pereira. 1972. Reedição, Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.



Pasolini, Pier Paolo. "Observações sobre o plano sequência". In *Empirismo Hereje*, 193-196. Tradução de M. Serras Pereira. 1972. Reedição, Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

Perret, Catherine. "Archive as subject", *Memory / Media / Power*, joint doctoral seminar Créart-Phi, Université Paris X - Nanterre / Copenhagen Doctoral School in Cultural Studies, Paris, November 27, 2008. [http://www.u-paris10.fr/68697431/0/fiche\\_\\_\\_pagelibre/&RH=1232798457967](http://www.u-paris10.fr/68697431/0/fiche___pagelibre/&RH=1232798457967).

Perret, Catherine. "Guerre dans l'archive". In *HF/RG [Harun Farocki/Rodney Graham]*, 43-52. Paris: Black Jack Éditions, 2009.

Perret, Catherine. "Politique de l'archive et rhétorique des images". *Critique : À quoi pense l'art contemporain ?* n° 759-760 (2010): 694-706.

Rajchman, John. "Foucault's Art of seeing". *October*, Vol. 44 (1988): 88-117.

Rajchman, John. "Jean-François Lyotard's Underground Aesthetics". *October*, Vol. 86 (1998): 3-18.

Rancière, Jacques. *Aisthesis*. Paris: Galilée, 2011.

Rancière, Jacques. "Après la littérature", 127-141. In *Le septième art. Le cinéma parmi les arts*. Sous la direction de Jacques Aumont. Paris: Éditions Léo Scheer, 2003.

Rancière, Jacques. *Béla Tarr, le temps d'après*. Paris: Capricci, 2011.

Rancière, Jacques. *Béla Tarr, The time after*. Translated by Erik Beranek. Minneapolis: Univocal Publishing, 2013.

Rancière, Jacques. "Conversation autour d'un feu: Straub et quelques autres". In *Les écarts du cinéma*, 111-136. Paris: La fabrique éditions, 2011.

Rancière, Jacques. "Deleuze accomplit le destin de l'esthétique - entretien par David Rabouin". *Le Magazine Littéraire*, n° 406 (février, 2002): 38-40. In *Et tant pis pour les gens fatigués*, 271-275. Paris: Éditions Amsterdam, 2009.

Rancière, Jacques. "Existe-t-il une esthétique deleuzienne?". In *Gilles Deleuze. Une vie philosophique*. Sous la direction de Éric Alliez, 525-536. Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, 1998.

Rancière, Jacques. *L'inconscient esthétique*. Paris: Galilée, 2001.

Rancière, Jacques. "L'inoubliable". In Jean-Louis Comolli et J. Rancière, *Arrêt sur histoire*, 47-70. Paris: Centre Georges Pompidou, 1997.

Rancière, Jacques. "Le cinéma et l'hétérogénéité des images - entretien par Sophie Charlin, Stéphane Delorme et Mathias Lavin". *Balthazar*, n°4 (2001): 78-85. In *et tant pis pour les gens fatigués*, 223-239. Paris: Éditions Amsterdam, 2009.

Rancière, Jacques. *La fable cinématographique*. Paris: Seuil, 2001.

Rancière, Jacques. "La phrase, l'image, l'histoire". In *Le destin des images*, 43-78. Paris: Éditions La fabrique, 2003.

Rancière, Jacques. *Le destin des images*. Paris: Éditions La fabrique, 2003.

Rancière, Jacques. *Les écarts du cinéma*. Paris: La Fabrique Éditions, 2011.

Rancière, Jacques. *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris: Éditions La fabrique, 2000.

Rancière, Jacques. "Le rouge de *La Chinoise*: politique de Godard". In *La fable cinématographique*, 187-197. Paris: Seuil, 2001.

Rancière, Jacques. *Le spectateur émancipé*. Paris: Éditions La fabrique, 2008.

Rancière, Jacques. *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée, 2004.

Rockhill, Gabriel. "The Janus-Face of Politicized Art: Jacques Rancière in Interview with Gabriel Rockhill". In Rancière, Jacques. *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*. Translation by Gabriel Rockhill, 47-67. London-NY: Continuum, 2004.

Rodowick, David N. *Reading the figural, or, philosophy after the new media*. Durham & London: Duke University Press, 2001.

- "Presenting the figural", in *Reading the figural, or, philosophy after the new media*, 1-44. Durham & London: Duke University Press, 2001.

- "Reading the figural", in *Reading the figural, or, philosophy after the new media*, 45-75. Durham & London: Duke University Press, 2001.

- "The Figure and the Text", in *Reading the figural, or, philosophy after the new media*, 76-106. Durham & London: Duke University Press, 2001.

- "Un Uncertain Utopia-Digital Culture", in *Reading the figural, or, philosophy after the new media*, 203-234. Durham & London: Duke University Press, 2001.

Rohmer, Éric. *Le Goût de la beauté*. Paris: Cahiers du cinéma, 2004.

Rollet, Patrice. "Préface". In *La maison cinéma et le monde 1. Les temps des Cahiers. 1962-1981*, 7-15. Paris: POL/Trafic, 2001.

Ropars, Marie-Claire. "Contretextes, ou le jeu des voix chez Marguerite Duras". In *Écraniques. Le film du texte*, 57-86. Presses Universitaires de Lille, 1990.

Ropars, Marie-Claire. *Le texte divisé*. Paris: Puf, 1981.

Ropars, Marie-Claire. "On filmic rewriting: contamination of the arts or destruction of Art's identity?". *Rouge 11*, 2007. Publicado originalmente em *Texts and Images in Twentieth-Century French Culture*. Edited by Jérôme Game. Translated by Malcolm Phillips. Peter Lang Publishing Group, 2007. [http://www.rouge.com.au/11/filmic\\_rewriting.html](http://www.rouge.com.au/11/filmic_rewriting.html)

Rossellini, Roberto. *La télévision comme utopie*. Edited by Adriano Aprà. Paris: Cahiers du cinéma/Auditorium du Louvre, 2001.

Routt, William. "For criticism. A review of Nicole Brenez *De la figure en générale et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*". *Screening the past*, 9 (2000).

<http://tlweb.latrobe.edu.au/humanities/screeningthepast/reviews/rev0300/wr1br9a.htm>

Royoux, Jean-Christophe. "The time of re-departure: After cinema, the cinema of the subject". Translated by Allyn Hardyck. In *Art and the moving image*, 340-354. Edited by Tanya Leighton. London: Tate, Afterall, 2008.

Romero, Pedro G. "Un conocimiento por el montaje. Entrevista con Georges Didi-Huberman", *Revista Minerva*, n° 5, 2007. <http://www.revistaminerva.com/articulo.php?id=141>.

Salanskis Jean-Michel. *La dialectique de Brice Parain*. <http://jmsalanskis.free.fr/IMG/html/BPdialHTML.html>.

Schefer, Olivier. "Qu'est-ce que le figural?", *Critique*, n° 630 (novembre 1999):914-925.

Schickel, Richard. *D.W. Griffith: An American Life*. New York: Simon & Schuster, 1983.

Seidel-Hollaender, Gabriela. "Interview to Angela Schanelec". *Press release do filme Orly para o Forum da Berlinale 2010*. [https://www.berlinale.de/external/de/filmarchiv/doku\\_pdf/20100387.pdf](https://www.berlinale.de/external/de/filmarchiv/doku_pdf/20100387.pdf)

Sekula, Alain. "The body and the Archive". *October*, Vol. 39 (1986): 3-64.

Sontag, Susan. "Godard's *Vivre sa Vie*". In *Against Interpretation*, 196-208. London: Vintage, 1994.

Sterritt, David. "My life to live". In *The films of Jean-Luc Godard. Seeing the invisible*, 60-88. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

Stiegler, Bernard. *La technique et le temps. Le temps du cinéma et la question du mal-être*. Paris: Galilée, 2001.

Turquety, Benoît. "Un cinéma indirect libre". *Cinéma 14* (automne, 2007): 71-83.

Vancheri, Luc. *Les pensées figurales de l'image*. Paris: Armand Colin, 2011.

Xavier, Ismail. *O discurso cinematográfico. A opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Vouilloux, Bernard. *L'interstice figural. discours, histoire, peinture*. Québec : Éditions Le Griffon d'argile, 1994.

Young, Colin. "Conventional-Unconventional". *Film Quartely*. Vol. 17, N°1 (Autumn, 1963): 14-30.

Zabunyan, Dork. "Ce que peut un film: Foucault et le savoir cinématographique". In Maniglier, Patrice et Dork Zabunyan, *Foucault va au cinéma*, 11-47. Paris: Bayard Éditions, 2011.

Zabunyan, Dork. *Gilles Deleuze. Voir, parler, penser au risque du Cinéma*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2008.

Zabunyan, Dork. "Qu'est-ce qu'une archive audio-visuelle? De *L'Image-temps* à *Foucault*". In *Les cinémas de Gilles Deleuze*, 83-108. Paris: Éditions Bayard, 2011.